REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 3. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1910.

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Weimar vom 1. Juni bis 30. September 1910 bei.

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35

BESCHREIBUNG DER BILDWERKE DER CHRISTLICHENEPOCHEN

Zweite Auflage

Dritter Band

ALTCHRISTLICHE UND MITTELALTERLICHE BYZANTINISCHE UND ITALIENISCHE BILDWERKE

Bearbeitet von Oskar Wulff

Teil I:

Altchristliche Bildwerke

4°. Mit 75 Lichtdrucktafeln Gebunden 35 Mark

Teil II:

Mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke

erscheint in Kürze

Vierter Band

DIE DEUTSCHEN BILDWERKE UND DIE DER ANDEREN CISALPINEN LÄNDER

Bearbeitet von Wilhelm Vöge

4°. Mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke

Gebunden 43 Mark

Die Gemäldegalerie der Brera in Mailand.

Aus Anlaß des neuen Katalogs.

Von **Emil Jacobsen.**

Lange war es arg bestellt um die wissenschaftlichen Verzeichnisse der reichen Gemäldegalerien des ersten Kunstlandes der Welt, die hinter den Katalogen der meisten übrigen Länder Europas, namentlich hinter denen Deutschlands, weit zurückstanden.

Es ist jetzt glücklicherweise anders geworden. Der, welchem das Verdienst gebührt, in dieser Hinsicht Bahn gebrochen zu haben, ist einer der bedeutendsten Kunstgelehrten unserer Zeit: Adolfo Venturi, der in seinem vor einer Reihe von Jahren erschienenen Katalog der Galerie Borghese in Rom seinem Vaterlande das erste, von hoher Kennerschaft diktierte und nach streng wissenschaftlichen Prinzipien geschriebene Verzeichnis einer Gemäldegalerie gab.

Und Venturi fand bald würdige Nachfolger. Ich nenne nur den wenige Jahre nachher erschienenen vortrefflichen Katalog der Gemäldegalerie in Parma von Corrado Ricci, den vor kurzem erschienenen Katalog der Gemäldegalerie in der Akademie von Venedig von Pietro Paoletti, und endlich den erst vor wenigen Monaten erschienenen »Catalogo della R. Pinacoteca di Brera« von Conte Francesco Malaguzzi Valeri, welcher den Gegenstand nachfolgender Erörterungen bildet[1]).

Die Gemäldegalerie der Brera, jetzt eine der größten und wichtigsten Italiens, hat sich aus einem ganz kleinen und unbedeutenden Anfang entwickelt. Im Keime bildete sie eine kleine Anzahl von Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen, welche des Studiums wegen vom ersten Sekretär der im Jahre 1776 eingeweihten Akademie der schönen Künste, Carlo Bianconi, gesammelt wurde.

Diese Akademie bekam, neben der Bibliothek und andern Institutionen, ihren Sitz im großen Gebäude des von Maria Theresia 1772 aufgehobenen Jesuitenordens. 1799 kam von der niedergelegten Kirche S. S. Cosmo e Damiano eine größere Anzahl Altargemälde in die kleine Galerie.

---

[1]) Catalogo della R. Pinacoteca di Brera di Francesco Malaguzzi Valeri. Con. Cenno Storico di Corrado Ricci. Bergamo. Istituto Italiano d'Arte Grafiche. 1908.

Einen großen Aufschwung nahm sie unter den Nachfolgern Bianconis: Giuseppe Bossi und Andrea Appiani. Unter der großen Anzahl von Gemälden, welche die Galerie den Bestrebungen dieser beiden zu verdanken hat, sind die Madonna mit dem Kinde von Giov. Bellini (Nr. 215) und die Perle der ganzen Sammlung: die Vermählung der Maria von Raphael hervorzuheben.

Nach Giuseppe Mongeri wurde durch ein von Napoleon I. ausgestelltes kaiserliches Dekret, datiert vom 5. Februar 1808, die Pinakothek erst offiziell ins Leben gerufen. Die Einweihung fand statt am 15. August 1809, und könnten wir also im vorigen Jahre (1909) das hundertjährige Jubiläum der Gemäldesammlung feiern[2]).

Im ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts wurde die Galerie in der Tat mehr und mehr bereichert, indem eine große Anzahl von Altartafeln aus den niedergelegten Kirchen in Oberitalien in der Brera zusammenströmten.

Durch Einkäufe und Schenkungen von ganzen Kollektionen erweiterte sich nach und nach die Galerie, bis sie die imposante Größe und Mannigfaltigkeit erreicht hatte, die wir jetzt bewundern.

Die letzte wichtige Erwerbung war das Freskowerk von Donato Bramante aus der Casa Prinetti. Es ist das Verdienst des damaligen Direktors Corrado Ricci, daß diese Fresken, und zwar für die verhältnismäßig sehr geringe Summe von 30 000 Lire, in die Galerie kamen, wodurch die Sammlung ein Besitzstück erhielt, um dessen Bedeutung und Seltenheit jede Gemäldegalerie der Welt sie beneiden müßte[3]).

Die Bedeutung dieser Sammlung liegt nicht allein in ihrem Bestand an Gemälden der lombardischen Malerschulen. In dieser Hinsicht kann natürlich keine europäische Galerie sich mit ihr messen. Was überrascht, das ist ihr großer Reichtum an venezianischer Kunst, worin sie fast mit der Akademie in Venedig konkurrieren kann und jedenfalls nur von dieser Sammlung übertroffen wird.

Fast alle bedeutenden Meister aus Venedig selbst sowie aus dem venezianischen Gebiet sind in der Brera vertreten. Hier bewundert man ausgezeichnete Werke von Gentile und von Giovanni Bellini, von Mantegna, Carlo Crivelli, Vittore Carpaccio, Cima, Palma Vecchio, Montagna, Lorenzo Lotto, Paris Bordone, Bonifazio dei Pitati, Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese, sowie von den Malern von Brescia: Savoldo, Moretto, Romanino

---

[2]) Vgl. Giuseppe Mongeri: L'Arte in Milano 1872.

[3]) Hinsichtlich der detaillierten Geschichte der Galerie und jedes einzelnen Bildes verweise ich auf das sehr ausführliche Werk Corrado Riccis: La Pinacoteca di Brera, con 263 incisioni. — Bergamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1907. — Die obenstehenden Notizen verdanke ich dem »Cenno Storico«, den C. Ricci dem neuen Kataloge vorausgeschickt hat.

und Moroni und von Verona: Francesco Morone, Michele da Verona, Torbido, Bonsignori und Liberale.

Wichtig ist auch ihr Bestand an Gemälden von der Malerschule von Ferrara und Bologna, darunter das berühmte Hauptwerk von Ercole de Roberti, bedeutende Bilder von Francesco del Cossa, Costa, Francia, Dosso Dossi, Ortolano und Garofalo. Auch Correggio wird mit seinem Frühbild Nr. 427 dieser Schule zugerechnet.

Nicht weniger bedeutend in dieser Galerie ist der Besitz von Gemälden aus der Schule der Romagna, einer Malerschule, die man in dieser Vollständigkeit nur in der Galerie von Ravenna studieren kann. Einer der größten Säle ist ganz voll von umfangreichen Altargemälden von Niccolo Rondinello, Francesco und Bernardino Cotignola, Baldassare Carrari, Marco Palmezzano, Bagnacavallo und Lucca Longhi.

Auch die umbrische Malerschule und die verwandte Schule von den Marken ist gut, ja in gewisser Hinsicht glänzend vertreten, indem die schon genannten Freskowerke von Donato Bramante, der in der Nähe von Urbino geboren ist, hierher gerechnet werden.

Nur die florentinische Malerschule ist als das Stiefkind der Galerie zu betrachten. Kein Werk der Hauptmeister findet sich hier, und die ganze mächtige Schule ist nur mit einem Bilde von Benozzo Gozzoli vertreten. Es scheint wirklich, daß diese strengere, herbere, weniger sinnesschmeichelnde Malerschule trotz ihrer von Vasari so hochgepriesenen Vorzüge in Italien außerhalb ihres Heimatlandes sich nicht die Gunst erworben habe, wie die venezianische, die umbrische oder selbst nur die bolognesische Schule.

Florentinische Gemälde kommen in den öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen Venedigs und Roms, in der Galerie von Neapel sowie in der von Turin nur vereinzelt vor, während Bilder von den eben genannten andern Malerschulen überall in Hülle und Fülle zu finden sind.

Der von Malaguzzi Valeri ausgearbeitete Katalog dieser umfangreichen Galerie gehört zu den tüchtigsten Werken dieser Art und wird allen Ansprüchen, die an ein solches wissenschaftliches Verzeichnis gestellt werden können, vollauf gerecht.

Corrado Ricci hatte im Jahre 1903 die Neuordnung der Galerie vollendet. Durch das nach wissenschaftlichen Prinzipien durchgeführte Arrangement, wodurch die Gemälde jeder Schule und die jedes Meisters, so weit es möglich war, ihre Sonderaufstellung bekamen, und die ganze Sammlung, soweit die Räume es erlaubten, sich chronologisch entwickelte, wurde es dem Verf. des Katalogs nahegelegt, dieselbe Ordnung zu beobachten statt, wie es in deutschen wissenschaftlichen Katalogen Gebrauch ist, die Künstler in streng alphabetischer Folge aneinanderzureihen.

Indem also der Verf. der Aufstellung der Galerie folgt, erwähnt er zuerst den reichen Bestand an lombardischen Freskowerken aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert, dann die venezianische Malerschule, die in allen ihren Verzweigungen nicht weniger als neun Säle der Galerie füllt.

Darnach kommt wieder die Reihe an die lombardischen Malerschulen, die chronologisch geordnet sind, erst die vorleonardische, dann die von Leonardo beeinflußte Schule und zuletzt die nachleonardischen und späteren Maler. Im ganzen füllt die lombardische Schule acht Säle der Galerie.

Darauf folgen die emilianischen, bolognesischen, ferraresischen, romagnolesischen, umbrischen, spätbolognesischen, römischen, genuesischen Gemälde und zuletzt, im letzten Salon der Galerie, die nichtitalienischen und modernen Gemälde.

Die Art, in der Malaguzzi Valeri versucht hat, seiner Aufgabe gerecht zu werden, das will sagen, den Besucher der Galerie über die in dieser vertretenen Meister und über ihre Werke in jeder wesentlichen Hinsicht zu orientieren, verdient mustergültig genannt zu werden.

Es gibt kaum eine Frage, welche der Wißbegierige, er sei Laie oder Fachmann, zu stellen wünschen könnte, die vom Katalog nicht beantwortet wird. In sieben Rubriken gliedert sich die Aufklärung, die über jedes Werk und über dessen Meister gegeben wird:

1. Erst eine knappe kritische Biographie und Charakteristik des betreffenden Meisters mit kurzen Zitaten von Urteilen der bekanntesten Kunstforscher älterer und neuerer Zeit;

2. dann eine erste Bibliographie, eine Auswahl von Schriften, welche die Wirksamkeit des Künstlers im allgemeinen betrifft;

3. der Inhalt des betreffenden Gemäldes und eine sorgfältige und ausführliche Beschreibung desselben, nebst einer genauen Wiedergabe von Signaturen und anderen Inschriften, fast immer in Faksimile;

4. Angabe über Technik und Grund des Bildes mit Spezifikation der Holzart, wenn es ein Tafelbild ist, sowie über die Maßverhältnisse desselben;

5. Angabe über die Provenienz. Hieran knüpft der Verf. häufig sein Urteil über das Bild und zitiert andere Verfasser, wie Morelli, Cavalcaselle, Venturi, Ricci, Burckhardt, Justi, Bode, Ludwig, Berenson usw. Hier sind auch die in verschiedenen Sammlungen sich vorfindenden Studien zum Bilde oder etwaigen Repliken sorgfältig notiert;

6. eine zweite Bibliographie, welche die wesentlichsten Schriften angibt, worin das Gemälde erwähnt ist;

7. Ikonographie des Bildes mit genauen Angaben von Abbildungen und Photographien.

Die Beantwortung der hier angeführten sieben Punkte entspricht gewiß nur den Anforderungen, die man an einen wissenschaftlichen Galeriekatalog zu stellen berechtigt ist, aber wie viele werden ihnen gerecht?

Der Katalog ist noch mit 45 gut ausgeführten Illustrationstafeln versehen.

Vielleicht hat der Verf. den Urteilen und Meinungen anderer Kunstschriftsteller mehr Platz eingeräumt, als nötig war, da er aber trotzdem verstanden hat, einen handlichen Band zu schaffen, der sich leicht in die Tasche stecken läßt, kann man ihm auch dafür nur Dank wissen.

Eine schnelle Konfrontation der Gemälde der Galerie mit dem neuen Kataloge hat mir nur zu folgenden Bemerkungen Anlaß gegeben:

Nr. 18. Das Freskobild aus dem Kloster von S. Maria delle Vetere: die thronende Madonna mit dem segnenden Kinde und einer jungen Nonne aus dem Dominikanerorden ist irrtümlich dem Bramantino zugeschrieben; es gehört in die Schule Luinis. Der Verf. des Katalogs hat die Verwandtschaft mit Luini wohl bemerkt, das Bild jedoch als Bramantino notiert.

Nr. 104. Paris Bordone. Sacra Conversazione. Die schroffe Weise, in welcher die äußerst rechts sitzende, in einem Buche lesende Madonna sich von der links angebrachten Heiligengruppe wegwendet, könnte vielleicht die Vermutung rechtfertigen, daß ursprünglich auch rechts eine Gruppe von Heiligen gemalt war, das Bild also beschnitten worden ist.

Nr. 117. Tiziano Vecellio (Maniera). Das hl. Abendmahl. Alte Kopie eines Gemäldes im Refektorium des Eskurials. Dies Abendmahl wurde für Philipp II. gemalt, vielleicht ist es eine Wiederholung eines älteren Bildes, das Tizian für das Refektorium in S. S. Giovanni e Paolo gemalt hatte, und welches 1571 durch einen Brand vernichtet wurde. Vergleiche Oskar Fischel, Tizian, Klassiker der Kunst 1907. Diesem Verfasser verdanke ich noch folgende Bemerkung: Da dies Bild für den Raum in Eskurial sich zu hoch erwies, wurde es um fast die Hälfte verkürzt. Unsere Kopie zeigt das Gemälde in seinem ursprünglichen Zustande, mit Ausnahme einiger Kleinigkeiten, nur daß hier die Säulen glatt sind, während sie im Eskurial gedrehte Kanelluren zeigen, vielleicht weil die Kopie (was auch der Verfasser des Katalogs bemerkt) nicht ganz vollendet wurde. Ich bemerke noch, daß eine vom Katalog nicht erwähnte Studie oder Variation (da sie im architektonischen Hintergrund ganz verschieden ist) sich unter den Zeichnungen in den Uffizien befindet. Reproduziert bei Ricci, a. a. O. S. 245, wo sie als »copia antica« bezeichnet wird.

Nr. 119. Palma il Vecchio und Cariani. Die Anbetung der Könige. Es war, soviel ich mich erinnere, Morelli der erste, welcher die

Mitarbeiterschaft Carianis an diesem Bilde behauptet hat, was jedoch später von Gustav Ludwig geleugnet worden ist. Man vergleiche jedoch die langgestreckten Wolkenzüge, die oben hinziehen, mit der Wolkenbildung in der großen, von vielen Heiligen umlagerten Madonna von Cariani, Nr. 116 der Galerie, einem Hauptbild des Meisters, und man wird eine genaue Übereinstimmung konstatieren können.

Auch die Figuren scheinen mir nicht auf der Höhe Palmas, und namentlich das Kolorit hat nicht seinen éclat. Nach alledem dürfte Morelli Recht behalten, und Cariani kommt ein wesentlicher Anteil an dem Bilde zu.

Nr. 731. Bernardino Licinio detto il Pordenone. Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer. Das Bild ist nicht von Bernardino Licinio. Weder die Typen noch die Landschaft zeigen seinen Stil. Es hat leuchtende Farben, aber die Zeichnung ist schwach und tief unter Licinio. Licinio stammt nicht aus Pordenone und hat mit dem großen Giov. Antonio Pordenone nicht das geringste gemein, was der Katalog auch richtig andeutet.

Nr. 166. Marco Basaiti. Noli me tangere. Hadeln bemerkt (Rassegna d'Arte. Dec. 1908), daß dies Gemälde nicht von Basaiti, sondern von Vincenzo Catena ist und identisch mit dem Bilde, welches L'Anonimo Morelliano in der Kirche dello Spirito Santo in Crema erwähnt (Ed. Frizzoni pag. 44). Darauf könnte in der Tat der Stil des Bildes deuten.

Nr. 215. Giovanni Bellini. Madonna mit dem Kinde in herrlicher Landschaft sitzend. Das Bild ist echt bezeichnet: JOANNES BELLINIS MDX. Ich kann den Zweifel, welcher diesem Bilde gegenüber seitens mehrerer Kritiker laut geworden ist, nicht teilen. G. Gronau schreibt es dem sogenannten Pseudo-Basaiti zu, Corrado Ricci betrachtet es als ein Werkstattbild, zum großen Teile von Bissolo ausgeführt, während Lionello Venturi die Mitarbeiterschaft Rocco Marconis im Bilde zu spüren meint.

Meiner Ansicht nach ist es ein ganz eigenhändiges, bewunderungswürdiges Werk des zweiundachtzigjährigen Meisters. Der größere Realismus in der Typenwahl kommt auch in anderen Gemälden seiner Spätperiode vor.

Nr. 217. S. Lukas, die Madonna, Johannes der Täufer und S. Markus.

Nr. 218. S. Monaca, S. Hieronymus, S. Nicolas da Bari und S. Ursula. Diese beiden Gemälde werden Girolamo da S. Croce zugeschrieben. Sie zeigen jedoch nicht den Stil des Bergamasken, sondern ganz unverkennbar denjenigen Cimas da Conegliano. Wenn man nicht behaupten will, daß sie Kopien nach Cima seien, so müssen sie dem Venezianer selbst zugeschrieben werden, wie es auch früher geschehen ist.

Nr. 227. Lorenzo Veneziano zugeschrieben. Krönung Mariä. Diese Tafel bildete einmal zusammen mit einer Anzahl Kleinbilder mit

Szenen aus dem Leben des Heilands und des hl. Franziskus (diese letzteren mit den Fresken Giottos, in der Oberkirche zu Assisi, ikonographisch nahe verwandt) ein Poliptychon. Die Kleinbilder befinden sich jetzt in der Galerie zu Venedig, wo sie eine andere Krönung Mariä umgeben, welche die falsche Signatur des Stephanus Plebanus trägt, meiner Ansicht nach jedoch von Catarino Veneziano gemalt sein könnte.

Das Brera-Bild steht der byzantinischen Kunstweise viel näher als die übrigen auf uns gekommenen Gemälde von Lorenzo Veneziano. Sollte es von diesem Meister herrühren, dann muß es in einer Frühperiode gemalt worden sein, wo er sich in keiner Hinsicht von der byzantinischen Tradition losgelöst hatte, auch nicht in der Behandlung der Karnation, die hier im Gegensatz zu seinen übrigen Gemälden dunkle bronzefarbige Schatten zeigt.

Der Verf. des Katalogs hat deshalb recht getan, Lorenzo Veneziano das Gemälde nur zu attribuieren, während es in der Galerie ohne Fragezeichen unter seinem Namen hängt. Das Bild ist vielleicht Guariento zuzuschreiben. Man vergleiche es mit seinen Deckengemälden aus der Cappella del Capitano, wovon 29 Tafeln in das Museum zu Padua gekommen sind.

Nr. 244—247. Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts. Vier Bildnisse von Mitgliedern der Famiglia Visconti. Sie scheinen mir von einem Nachahmer Ambrogio de Predis herzurühren.

Nr. 256. Unter dieser Nummer sind drei kleine Gemälde aufgeführt:

1. S. Maria Magdalena,
2. S. Catharina da Siena,
3. Die Präsentation des Christkindes im Tempel.

Im Kataloge werden sie Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts genannt. Vielleicht konnte die genauere Benennung: Art des Giov. Ambrogio Bevilaqua hier in Anwendung kommen. Der Gesichtstypus der Maria Magdalena hat eine große Ähnlichkeit mit der Madonna im Hauptbilde Bevilaquas, Nr. 255, unserer Galerie.

Auch das leuchtende Scharlach in ihrem Rock kommt sehr ähnlich im Rocke der Madonna und im Mantel des Stifters in Nr. 255 vor.

Nr. 265. Scuola leonardesca genannt. Die Jungfrau auf dem Schoß der hl. Anna hält das mit einem Lamme spielende Christkind. Das Bild geht augenscheinlich auf die berühmte Komposition von Leonardo in der Louvre-Galerie zurück. Es ist ohne Zweifel von Bernardino Lanino ausgeführt. Man vergleiche den Kopf des Engels auf dem bezeichneten Gemälde von Lanino, Nr. 322, in der Galerie mit dem Kopfe der Madonna, auch die Landschaft mit ihren zarten Tönen und die Gewandfalten zeigen Analogie.

Diese leonardische Madonna mit dem Lamme wurde von dem den großen Meister näher oder ferner umgebenden Kreise von Malern mit Vorliebe variiert. In den öffentlichen Galerien zu Mailand befinden sich außer von Lanino noch Variationen von Sodoma, Luini, Giampietrino (Brera) Cesare da Sesto (Poldi Pezzoli 4)) sowie noch eine in einem Bilde, das dem mystischen Andrea Salaino (Brera) zugeschrieben ist.

Nr. 271. Bernardino dei Conti. Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Dies bezeichnete Spätbild ist aus leonardischen Motiven zusammengesetzt. Die Madonna und die Landschaft gehen auf die Felsenmadonna, die beiden sich umarmenden Kinder auf eine nicht erhaltene, aber von den Schülern und Nachahmern häufig wiederholte Darstellung Leonardos zurück. In der Galerie des Castello Sforzesco befindet sich ohne Autornamen eine große Kopie von der Vierge aux Rochers (nach der Londoner Version). Nach der ganzen Behandlungsweise und dem rötlichen Kolorit zu schließen, ist das Bild gewiß auch von Bernardino dei Conti, und zwar aus derselben Epoche.

Nr. 275. Cesare Magni. Heilige Familie mit dem kleinen Johannes. Von diesem ziemlich seltenen, dem Marco d'Oggiono nahestehenden Leonardo-Schüler befindet sich ein unbekanntes, recht feines Bild in der Kollektion Ginoulhiac in Mailand.

Nr. 280. Nach Leonardo da Vinci. Das Haupt des Erlösers. Diese Pastellzeichnung wurde bis vor kurzem als eigenhändiges Werk Leonardos, und zwar als Studie zu dem Heiland in seinem berühmten Abendmahl betrachtet. Als solche wurde es als eins der kostbarsten Werke der Brera-Galerie angesehen und allgemein bewundert. Der Verf. des Katalogs hat mit Recht die Zuschreibung an Leonardo fallen lassen.

»V'è in questo disegno — circondata di un'immeritata aureola di celebrità — la mancanza del caratteristico tratteggio di Leonardo, del segno forte nel contorno degli occhi suo proprio e sopratutto di quello studio sicuro dell'anatomia e del muover dei piani del viso proprio dei disegni, che più sicuramente si voglion dare oggi a Leonardo.«

Meiner Ansicht nach gibt es auch keinen in dem Schülerkreise Leonardos, welchem diese Zeichnung mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann. Nach Adolfo Venturi stammt sie aus einer späteren Zeit und wahrscheinlich aus einer Epoche, in der das Wandgemälde von Leonardo schon stark gelitten hatte. Ich kann nur dem letztgenannten

4) Unter den vielen Zeichnungen, die in der Ambrosiana Leonardo zugeschrieben werden, befinden sich ein paar, so viel ich weiß, unerkannter Studien zu dem Madonnenkopf dieses Bildes. Diese sind; Rahmen 3 oben in der Mitte Rötelstudie, darunter in demselben Rahmen links eine kleine Schwarzkreide-Studie für denselben Kopf. Daneben zwei männliche Profilköpfe, Rötelstudien auch von Cesare da Sesto.

Kritiker Recht geben und wage die Vermutung, daß die Zeichnung von Federico Barocci herrührt. Die koloristische Wirkung des Christuskopfes stimmt gut mit den Zeichnungen und Gemälden dieses Meisters.

Man vergleiche auch den Kopftypus des hl. Vitale im großen Gemälde mit dem Martyrium des Heiligen Nr. 574 in unserer Galerie (1593 datiert) mit dem Christuskopfe. Es scheint mir, daß eine gewisse Verwandtschaft hier nicht zu verkennen ist.

Nr. 286. Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi). Madonna mit dem Kinde, das mit einem Lamm spielt. Der Verf. des Kataloges hat neben den Autornamen ein Fragezeichen gesetzt. Dieses ist motiviert durch einige leonardeske Züge, die man so markiert sonst nicht bei Bazzi findet, scheint mir jedoch nicht berechtigt. Wahrscheinlich hat ein Entwurf von Leonardo dem Bilde zugrunde gelegen, worin das Abweichende von der gewöhnlichen Weise Sodomas seine Erklärung fände.

Für Sodoma sprechen der Typus des Kindes, die Landschaft, die sehr ähnlich in der großen Kreuzabnahme der Galerie zu Siena vorkommt, und endlich der Typus der Madonna, für welchen eine dem Bazzi mit Sicherheit zuzuschreibende Rötelzeichnung im Museo des Castello Sforzesca als Studie betrachtet werden kann. Diese Zeichnung wird gewöhnlich als Vorstudie zu einer Leda, wovon in der Galerie Borghese eine Kopie sich befindet, angesehen. Aber das Original dieser Leda hat wahrscheinlich gar nichts mit Sodoma zu tun, sondern geht auf Leonardo selbst zurück. (Vgl. mein Buch: Sodoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg, Heitz, 1910.)

Nr. 772. Maniera des Bramantino genannt. Der tote Christus in starker Verkürzung dargestellt. Diese Darstellung ist ohne Zweifel von dem bekannten, auch in der Brera befindlichen Bilde von Mantegna inspiriert. Es ist wahrscheinlich ein Original von Bramantino.

Nr. 310. Maestro della pala sforzesca. Thronende Madonna, von vier Kirchenvätern umgeben und von der knienden Familie des Herzogs Lodovico il Moro angebetet.

Der Verf. des Kataloges hat sehr recht getan, dies sehr umstrittene Gemälde weder Zenale, noch Bernardino dei Conti, noch Ambrogio de Predis zuzuschreiben. Selbständige unbestrittene Werke von Zenale kennen wir kaum. Um uns eine Vorstellung von ihm zu bilden, müssen wir ihn erst aus seiner Mitarbeiterschaft mit Butinone herauslösen.

Die Bilder von Bernardino dei Conti haben wenig Verwandtschaft mit der pala sforzesca, wovon schon das oben besprochene bezeichnete Gemälde in unserer Galerie überzeugen kann. Für Ambrogio de Predis sprechen nur äußere Gründe. Malaguzzi Valeri hat als ein Werk desselben Meisters auf ein Bild bei Signor Luigi Cora in Turin und auf einige Zeichnungen hingewiesen. Auf einige andere Werke, die ihm noch zugeschrieben werden

können, habe ich in der Rassegna d'Arte (Aprile 1910) aufmerksam gemacht. Hier habe ich auch auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Francesco Napoletano der Sforza-Meister sein könnte. Hierfür könnten nämlich augenfällige Analogien jener Werke mit einigen Bildern Francescos, auf welche Cagnola und Perkins vor nicht langer Zeit aufmerksam gemacht haben, sprechen.

Nr. 317. Anbetung der Könige.

Nr. 318. Taufe Christi. Diese beiden Gemälde wurden früher in der Galerie Niccola da Appiano zugeschrieben, sind jedoch von dem Verf. unseres Katalogs ohne Autornamen gelassen. Die Zuschreibung an Appiano hat in der Tat keine sichere Basis, da von diesem Maler kein bezeichnetes Gemälde, mit dem es verglichen werden könnte, nachzuweisen ist.

Der Verf. des Katalogs meint dagegen, daß die beiden Bilder von dem sogenannten Pseudo-Boccaccino, dem Meister der bekannten Fußwaschung vom Jahre 1500 in der Akademie zu Venedig herrühren könnten. Dasselbe hatte schon Corrado Ricci mit größerer Entschiedenheit ausgesprochen. Auch Bernhard Berenson hat beide Bilder in seine Liste der Werke des Pseudo-Boccaccino (in seinem vor kurzem erschienenen »North Italian Painters of the Renaissance«) aufgenommen. Endlich hat neuerdings Gustavo Frizzoni mit Entschiedenheit auf diesen Künstler, von dem wir jetzt eine ganze Serie von Bildern kennen, als Meister der beiden Gemälde hingewiesen[5]). In der Tat ist die Verwandtschaft desselben mit dem mystischen Meister der Fußwaschung nicht zu verkennen.

Der Pseudo-Boccaccino ist vielleicht aus Cremona gebürtig, jedenfalls muß er mit dem Boccaccio Boccaccino, dessen Einfluß auf ihn unleugbar ist, in Berührung gekommen sein. Wie bei diesem finden sich in seinem Stil Elemente von der venezianischen wie von der leonardisch-lombardischen Kunst.

Diese letztere kommt jedoch in den Gemälden des Pseudo-Boccaccino viel mehr zur Geltung als in denen Boccaccinos, und zwar, wie mir scheint, durch die Vermittlung Marco d'Oggionos. Schon Morelli hat für die beiden Bilder in der Brera den Einfluß Oggionos sehr hervorgehoben, während Frizzoni — mit Unrecht, wie mir scheint — auf eine Einwirkung seitens des Lombarden wenig Gewicht legt. Morelli hat auch kein Bedenken gehabt, beide Bilder Niccola da Appiano zuzuschreiben. Aber, wie schon gesagt, für diese Zuschreibung fehlt jede sichere Basis. Der Umstand, daß die beiden Gemälde aus der Kirche S. Maria della Pace in Mailand, wo Appiano Fresken gemalt haben soll, stammen, hat als Wahrscheinlichkeitsgrund wenig Gewicht. Auch haben wir dafür nur die Versicherung des Torre in dessen »Ritratto di Milano«.

5) Niccola Appiano ossia lo Pseudo-Boccaccino A proposito di due sue opere in Brera, Rassegna d'Arte Agosto-Settembre 1909.

320. Marco d'Oggiono (mit einem Fragezeichen). Thronende Madonna zwischen S. Paolo und Johannes dem Täufer. Zu Füßen der Jungfrau ein musizierender Engel. Das Gemälde ist zweifellos von Oggiono. Die Changeant-Töne im Gewande des Engels, das charakteristische und nur für diesen Meister charakteristische Faltensystem sind entscheidend für die Autorbestimmung. Das Bild wurde im früheren Kataloge Manier des Luini genannt.

Nr. 415. Daniele Crespi (mit einem Fragezeichen). Toter Mönchskopf. Das Gemälde wurde bis vor kurzem als ein Meisterwerk von Velasquez bewundert. Karl Justi, die anerkannte Autorität, was die spanische Malerschule des 17. Jahrhunderts betrifft, hat es aus dem Werke des großen Spaniers gestrichen und den Autornamen Daniele Crespi in Vorschlag gebracht.

Das Gemälde hat gewiß, wie der Katalog es hervorhebt, in der Pinselführung mit dem Bildnis Nr. 406 von Crespi eine gewisse Ähnlichkeit, was jedoch zufällig sein kann, ist aber in faszinierender Wirkung sowohl des Kolorits wie des Ausdrucks diesem Bildnis so überlegen, daß für die Zuschreibung an denselben Autor kaum die Rede sein kann.

Ich glaube, daß das Gemälde, wenn auch nicht von Velasquez, so doch von einem tüchtigen Schüler oder Nachahmer desselben herrührt, also wahrscheinlich spanisch ist.

Nr. 724. Oberitalienische Schule. Jungfrau mit dem Kinde. Das Bild wird in der Galerie Manier des Ercole Grandi genannt, während der Verf. des Kataloges auf einen Einfluß seitens der Schule von Cremona, besonders von Boccaccino hinweist. Meiner Ansicht nach ist das Bild dagegen von demselben Künstler, der die große thronende Madonna mit Heiligen Nr. 430 gemalt hat, welche in der Galerie und vom Verf. des Katalogs, wenn auch mit einem Fragezeichen, dem Ferrareser Meister Niccola Pisano zugeschrieben wird. Man vergleiche den Gesichtstypus der Madonna in Nr. 724 mit dem der hl. Helena in Nr. 430 sowie auch das Christkind mit dem in der großen Madonna. Endlich ist der landschaftliche Hintergrund mit dem pyramidenförmigen blauen Gebirge sehr ähnlich in beiden Bildern und die Form der Nimben identisch.

Nr. 427. Correggio. Anbetung der Könige. Das Bild, welches sich früher im erzbischöflichen Palast befand und dort Scarsellino (!) zugeschrieben wurde, hat einige Schwächen, namentlich in den übertrieben gedrehten Stellungen und forcierten Bewegungen der drei Könige. Es ist ein Frühbild des Meisters, das sich zwar nicht mit einem andern Frühbild in derselben Stadt, der wunderherrlichen Geburt Christi in der Galerie Crespi, messen kann. Die Gruppe der Madonna mit dem Kinde ist so typisch für den Meister, die Landschaft so entschieden correggiesk, daß ich den

Zweifel an der Autorschaft Allegris, die in neuester Zeit nicht ganz unangefochten geblieben ist, nicht zu teilen vermag.

Nr. 429. Lorenzo Costa. Anbetung der Könige. Der Einfluß der umbrischen Kunst, namentlich von Pinturicchio, zeigt sich deutlich an mehreren Figuren, so am hl. Joseph, am alten knienden König, an einem Mann im Gefolge, der die Hände übereinandergelegt hat, an dem äußersten Hirten rechts. Das Gemälde, bezeichnet und 1499 datiert, wurde als Predella für die Ancona von Francesco Francia in der Kirche della Misericordia gemalt. »Lorenzo Costa, pittor famoso« war mit der bolognesischen Gesandtschaft aus Anlaß der Papstwahl Julius II. nach Rom gekommen. Hier hatte er in der Sixtinischen Kapelle und anderswo reichliche Gelegenheit, Werke von Perugino und Pinturicchio zu studieren.

Nr. 450. Domenico Panetti. Die Heimsuchung. Ich möchte an den Autornamen ein Fragezeichen setzen. Die Bilder, die ich von Panetti kenne, sind viel altertümlicher.

Nr. 465. Sigismondo Foschi. Thronende Madonna mit Heiligen. Foschi ist in Faenza geboren, scheint aber in diesem Gemälde mehr von den Florentinern als von den Romagnolen beeinflußt. Das Gemälde wurde früher Fra Bartolommeo zugeschrieben. Erst als die Bezeichnung entdeckt worden war, wurde es seinem wahren Autor zurückgegeben. Noch mehr als Fra Bartolommeo hat, meiner Ansicht nach, Andrea del Sarto Einfluß auf das Gemälde gehabt. Die Typen, der Ausdruck der Bewegung, das Kolorit, alles erinnert an ihn.

Nr. 467. Francesco da Cotignola. Johanneskopf. Der Kopftypus, die Form des Ohres und ganz besonders der Nimbus, der in dieser Form nur bei Palmezzano vorkommt, zeigen, daß das Gemälde von diesem Künstler herrührt, dem es auch früher von Giorgio Viviano Marchesi (Vitae Viror. illust. forol. 1726) zugeschrieben worden ist. Dagegen tut der Verf. des Kataloges ganz recht, die thronende Madonna Nr. 468, welche in der Galerie der falschen Inschrift wegen Palmezzano zugeschrieben ist, diesem Meister zu nehmen und nur im allgemeinen der Romagnolischen Schule zuzuschreiben.

Nr. 469. Marco Palmezzano. Anbetung des Kindes. Das Gemälde ist bezeichnet und 1492 datiert. Da es aber in jeder Hinsicht viel entwickelter ist und sicher später als das Gemälde mit der thronenden Madonna, das 1493 datiert ist, so scheint es berechtigt, die Authentizität des einen oder auch des andern Datums in Zweifel zu ziehen. Auch E. Calzini (Archivio Storico dell' Arte 1894) ist der Ansicht, daß Nr. 471 früher sein muß. Die Inschrift auf Nr. 469 erscheint in der Tat alteriert, und es ist nicht unmöglich, was auch der Verf. des Kataloges meint, daß auch das Datum geändert worden ist. Dagegen ist das Datum auf Nr. 471 zweifellos unberührt.

Nr. 473. Giacomo Pacchiarotti zugeschrieben. Madonna mit dem Kinde. Wenn das Bild von Pacchiarotti wäre, dann müßte es aus einer Epoche stammen, wo dieser von Matteo di Giovanni beeinflußt war. Die Zuschreibung ist jedoch sehr unsicher. Pacchiarotti ist kein Nachahmer Fungais, was allgemein behauptet wird, jedenfalls läßt sich in keinem der zu uns gekommenen Werke sein Einfluß nachweisen. Ebensowenig hat Sodoma auf ihn eingewirkt. Sein erster Lehrer dürfte Pietro di Domenico gewesen sein, später hat Matteo da Siena auf ihn Einfluß gehabt. (Vgl. mein Buch: Das Quattrocento in Siena. Straßburg, Heitz, 1908.)

Nr. 476. Signorelli. Geißelung Christi. Dürfte eins seiner frühesten Bilder sein. Das helle weiße Sonnenlicht, welches den Raum erfüllt, weist unmittelbar auf seinen Lehrer Piero dei Franceschi hin.

Nr. 483. Eusebio di San Giorgio. Dreigeteilte Predella mit Himmelfahrt, Geburt und Vermählung der Madonna. Die Darstellungen gehen auf die Predella des Gemäldes Peruginos in Fano zurück. Vielleicht wäre ein Fragezeichen am Namen des Autors an seinem Platze gewesen. Ich bemerke, daß in der Bibliographie die wichtigste und ausführlichste Schrift über Eusebio fehlt: der Aufsatz von Giulio Urbini in Augusta Perusia 1906.

Nr. 489—496. Bramante d'Urbino. Fresken aus der Casa Panigarola (Prinetti). Über diese merkwürdigen Fresken, ohne Zweifel die wichtigste Erwerbung der Brera-Galerie in der letzten Zeit, zitiert der Verf. des Kataloges die eingehende und ausführliche Beschreibung jeder einzelnen Darstellung von Corrado Ricci. Auf einem der Fresken, Nr. 489, befindet sich oben das Monogramm X, dessen Bedeutung nicht bekannt ist. Ricci macht darauf aufmerksam, daß auf einem Bilde in der Louvre-Galerie, die Beschneidung darstellend und Bramantino zugeschrieben, dasselbe Monogramm sich vorfindet. Nach Ricci ist dies Gemälde übrigens nicht von Bramantino, sondern viel wahrscheinlicher von Civerchio.

Vielleicht hätte der Katalog auch aufmerksam machen sollen auf die interessante Übereinstimmung zwischen dem in diesen Fresken durchgängig angewandten Dekorationssystem von großen, rosettenförmigen Schildern und der Ausschmückung mit großen, ganz ähnlichen Schildern in der Kuppel von S. Maria delle Grazie, die bekanntlich auf Bramante zurückgeht.

Nr. 497. Gentile da Fabriano. Großes Altarbild in vielen Abteilungen, das als Hauptbild die Krönung der Jungfrau hat. Die vortreffliche Monographie von Arduino Colasanti, die fast gleichzeitig mit dem Kataloge erschienen ist, konnte wohl nicht in die Bibliographie aufgenommen werden.

Nr. 498. Vincenzo Pagani. Krönung der Madonna. In diesem Altarbilde kreuzt sich der Einfluß von Crivelli mit dem von Signorelli.

Auch läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Umbrer Bernardino Mariotti erkennen.

Nr. 506. Signorelli. Predella mit Darstellungen aus dem Martyrium der hl. Christina. Der Verf. des Kataloges glaubt, daß diese Predella zu dem Altarbilde gehörte, welches der Meister 1515 für eine Kapelle in San Francesco in Mantua (jetzt in der Galerie zu London) gemalt hat. Dafür spricht gewiß der Umstand, daß die Kapelle der hl. Christina geweiht war, anderseits scheint die Predella, die große Analogie mit dem schon erwähnten Jugendwerke: Die Geißelung Christi, Nr. 476, hat, auch ein Jugendwerk zu sein und also nicht so spät wie 1515 datiert werden zu können.

Nr. 512. Girolamo Genga. Thronende Madonna, von Heiligen umgeben. Ein Hauptbild, jedoch nicht das einzige Werk des Meisters, das sich in einer öffentlichen Sammlung in Mailand befindet. In der Galerie des Castello Sforzesco sieht man unter Nr. 250 ein unerkanntes Madonnenbild von demselben Künstler.

Nr. 565. Agnolo Bronzino. Andrea Doria als Neptun dargestellt. Dies Gemälde scheint auf ein Bildnis von Sebastiano del Piombo zurückzugehen. Darüber schreibt Lionello Venturi: »Il principe Don Alfonso Doria ha recentemente dimostrato, acquistando un ritratto di Andrea Doria eseguito da Sebastiano del Piombo, che il Bronzino comprendera Sebastiano tra i molti artisti cui s'inspirava; poiché il quadro del Bronzino conservato a Brera non altri é se non una copia del ritratto ora ricuperato di Andrea Doria (Note sulla Galleria Borghese. L'Arte 1909, pag. 32).

Nr. 620. Civetta (Henri de Bles). Triptychon mit der Anbetung der Könige im Hauptbilde. Der Verf. des Kataloges gibt ohne Fragezeichen dies interessante Altarwerk dem Herri met de Bles, und man vermißt den Hinweis auf die noch herrschende Kontroverse, die sich an diesen Künstlernamen knüpft. Von van Mander wird Bles hauptsächlich nur als Landschaftsmaler erwähnt. Die Signatur auf einem ähnlichen Gemälde in der Münchener Galerie ist — mit Recht oder Unrecht — angefochten worden. Wir können die große Anzahl phantasievoller Gemälde, die in verschiedenen Sammlungen Bles zugeschrieben sind, nur vorläufig mit diesem Künstlernamen verknüpfen[6]).

Nr. 679. P. P. Rubens. Das hl. Abendmahl. Nach dem Verfasser gehört das Bild in die Periode 1615—1620. Rosenberg in seinem Rubens, Klassiker der Kunst 1906, gibt aber das Datum der Bestellung als 1630 an. Nach diesem Verfasser gehörten ursprünglich zum Bilde zwei Predellen: der Einzug in Jerusalem und die Fußwaschung, die sich jetzt

[6]) Vgl. meinen Aufsatz in der »Gazette des Beaux-arts« 1906.

im Museum zu Dijon befinden. Eine Skizze zum Bilde befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Das hiesige Bild befand sich früher in der Louvre-Galerie und wurde im Jahre 1813 zusammen mit einem Frauenbildnis, zwei Gemälden von van Dyck und einem von Jordaens für die Madonna dei Casio von Boltraffio, zwei Gemälde von Moretto, eins von Marco d'Oggiono und die Predigt des hl. Stephanus von Carpaccio ausgetauscht. Die Brera-Galerie hat öfters solche Tausche arrangiert. Nach der Ansicht Corrado Riccis war dieser Tausch, wenn auch vorteilhafter für Frankreich als Italien, der einzige, der nicht als ganz unglücklich bezeichnet werden kann.

Das Gemälde von Rubens hat gewiß bedeutende Eigenschaften, aber sein Gegenstand ist nicht ein solcher, der dem Meister erlaubte, sein Temperament in seiner ganzen Sinnlichkeit und Pracht zu entfalten. Der Katalog hätte vielleicht deutlicher darauf aufmerksam machen sollen, daß in diesem Abendmahl nicht, wie sonst gewöhnlich, die Verkündigung des Verrates (berühmtestes Exemplar von Leonardo da Vinci), sondern die Einsetzung der Eucharistie dargestellt ist.

Von andern Gemälden mit dieser Darstellung nenne ich das Abendmahl von Justus van Gent in der Galerie zu Urbino, ein Abendmahl von Tintoretto (oder in seiner Art), das vor kurzem in die Galerie von Padua gekommen ist und ein Abendmahl von Vicente Joanes aus Valencia in der Galerie zu Madrid.

Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien.

Von **Hermann Voss.**

Während den relativ wenigen bedeutenden Werken des Quattrocento und Cinquecento in den römischen Sammlungen bisher leidliche Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, liegt das Studium der reichen Seicentoschätze der Galerien Doria, Borghese, Corsini usw. noch sehr im argen. Die Attributionen sind oft schrullenhaft, gelegentlich geradezu unbegreiflich und gehen offenbar vielfach auf direkte Mißverständnisse zurück.

Alte Inventare, soweit sie vorhanden sind, bieten für stilkritische Untersuchungen einmal gar keinen Ersatz und führen andererseits häufig auf falsche Wege, wofür in neuester Zeit Beispiele zu nennen wären.

Im folgenden sollen einige zwanglose kritische Fußnoten gegeben werden, die meistens weniger als definitive Bestimmungen zu denken sind denn als Anregungen dem ganzen Komplex mit der Stilkritik systematisch auf den Leib zu rücken. Bestimmte Künstler und Schulen wurden besonders bevorzugt; vielfach erwies es sich auch als notwendig, Bilder aus nichtrömischen Galerien, gelegentlich ausführlicher, heranzuziehen.

I. Galerie Doria.

Zur Kenntnis des Meisters des sterbenden Cato und Matthäus Stomers.

Nr. 79. »Lanfranco«, Christus und die Jünger von Emmaus. — Ich habe den Meister dieses dem Lanfranco gänzlich fernstehenden Bildes den »Meister des sterbenden Cato«[1]) genannt. An ihn gemahnen das Kolorit (ein kaltes Rot und Blau, dazu Olivgraubraun, Graublau und Weißgrau, im ganzen eine kalte Tonalität), das Helldunkel mit den für den Meister typischen Absetzungen der Flächen gegeneinander, die flockige, trockene Technik, endlich Faltenwurf und Komposition. Auch einzelne Züge führen auf den Künstler hin: der Typ des links sitzenden Alten, die Hände aller Figuren, die besonders an den Tod Catos in Catania anklingen, der Hund, der an dem linken Alten empor-

[1]) Monatshefte f. Kunstw. II, S. 108 ff.

klettert, endlich die Hosen des rechten Mannes mit ihrem eigenartigen Faltenwurf.

Bei der Gelegenheit dieser Zuweisung, an deren Richtigkeit bei der absoluten Eigenart des Meisters kaum Zweifel bestehen können, möchte ich ein Unrecht wieder gutmachen, das ich dem Künstler s. Z. angetan habe: das Bild »Christus und Nikodemus« in Darmstadt ist, wie mich neuerdings wiedererfolgte Autopsie lehrte, doch wohl nicht von Matthäus Stomer, sondern von unserem ihm so nahestehenden Anonymus selber. Das Kolorit ist in seiner ausgesprochenen Buntheit dafür beweisend, ebenso die Technik. Leider hängt das Bild jetzt sehr schlecht zwischen zwei Fenstern; wir möchten bei aller Pietät gegen das feinfühlige Arrangement Messels der Direktion vorschlagen, an die Stelle dieses ausgezeichneten Seicento-Gemäldes ein mehr »dekoratives« Stück zu hängen und dem Meister des sterbenden Cato einen Platz im Obergeschoß anzuweisen.

Auch das Oeuvre Stomers[2]) ist in diesem Zusammenhang um zwei Gemälde zu erweitern, von denen sich das wichtigste heute in Padua befindet (Nr. 125 des Museo Civico), aber den sizilianischen Bildern des Künstlers besonders nahesteht. Interessanterweise das gleiche Sujet wie in dem Cataneser Werke, das als Ausgangspunkt für die Aufstellung des Anonymus dient: der Tod Catos. Rechts sterbend Cato, aus seinem Leib die Eingeweide heraushängend. Ein älterer Mann kniend um den Sterbenden bemüht. Ringsherum weitere Krieger im Halbdunkel. Die Komposition in jener Reliefanlage, die für diese Richtung bezeichnend ist; als Beleuchtung das gewohnte Fackellicht; das Kolorit einheitlich braunrötlich, fast schwach, wie es Stomer zum Unterschied von dem Anonymus zueigen war. Das andere Bild ist als Nr. 434, »Honthorst«, im Berliner Katalog von 1883 beschrieben, befindet sich aber heute in Osnabrück. Das der Sammlung Solly entstammende mittelgroße Gemälde ist in der Farbe für Stomer ziemlich lebhaft, besitzt aber sonst alle typischen Züge des Meisters. Dargestellt ist Esau seine Erstgeburt verkaufend, wieder in Gestalt einer Szene bei Kerzenbeleuchtung. Außer den beiden Köpfen von Esau und Jakob ist noch die dem letzteren zuredende Rebekka gegeben, die mit der Alten auf der Münchener Ceres (Nr. 311) fast genau übereinstimmt.[3])

Hinweise auf Stomer enthalten ältere Gemäldeinventare neapolitanischer Privatgalerien, die in der Zeitschrift »Napoli nobilissima« ver-

[2]) Der Meister wurde von mir erstmalig besprochen und sein Oeuvre vorläufig zusammengestellt in den »Monatsheften f. Kunstw.« I, S. 987 ff.

[3]) Auf ein weiteres Gemälde Stomers kann ich vorläufig nur kurz verweisen. Nach freundlicher Mitteilung Dr. Valentiners ist die »Gefangennahme Christi« in Dublin, Nr. 425 der National Gallery, von Stomers Hand; die offizielle Benennung ist wiederum »Honthorst«. Nach der Katalogbeschreibung offenbar kompositionell der gleichen Szene in Neapel verwandt.

öffentlicht worden sind. In dem Aufsatz »La quadreria dei Principi di Avellino« findet sich erwähnt (XI; S. 159, 174) »un quadro di p(almi) 4 × 5: Nostro Signore avanti a Caifas di S t e m e n«, ferner »un quadro di p(almi) 3 × 4: una persona che soffia un tizzone, di S t o m e n«, endlich »altro quadro sopra tela rappresentante un giovane che soffia un carbone acceso (p. 3³/₄ × 2³/₄) di S t o m e r. Die zweimal falsche, noch dazu jedesmal verschiedene Schreibart des Namens Stomer beweist, wie wenig Wert auf die genaue Namensform gelegt worden ist und erklärt den Umstand, daß später die Verwechslung mit dem ausschließlich in Norditalien und Süddeutschland tätigen Storer eintreten konnte. In der Tat läßt sich auch diese Form nachweisen, und zwar in der Galerie des Principe di Salerno (Nap. Nob. XV): »Nr. 59. C r i s t o f a r o S t o r e r, Platone manifesta a due cortigiane il dispiacere di non aver goduto più presto dei piaceri dell' amore, tela, 5, 6 × 7, 8 p.«

Die Verwechslung mit Stomer ist hier offensichtlich, denn wie sollte ein Bild Storers — noch dazu mit diesem sonderbaren Gegenstand, der ganz im Bereich des Stomer liegt — nach Neapel verschlagen sein? Dank der falschen Benennung der Bilder des Museo Nazionale ist dann die Verwechslung der beiden Künstler perfekt geworden und in die Handbücher übergegangen.

Z u S a s s o f e r r a t o und Guido Reni.

Nr. 94. »C a r l o M a r a t t a«, Madonna mit eingeschlafenem Kinde im Arm. — Guido Reni hat zwei unter sich ähnliche Madonnenkompositionen geschaffen, die die Mutter Gottes mit dem schlafenden Jesus darstellen. Die berühmtere der beiden gibt die Madonna in Anbetung; sie existiert in zahlreichen Varianten und Kopien (u. a. Dresden, Wien; ein gutes Exemplar auch in der Galerie Doria, Nr. 295). Die weniger bekannte Komposition ist in einer Radierung in der Art Guido Renis enthalten (B. 2) und zeigt die Madonna sinnend, das Haupt auf die Linke gestützt, das schlafende Kind im rechten Arm. Im Dom zu Girgenti existiert ein Gemälde, das trotz des abweichenden (länglichen) Formates in den Hauptsachen mit der Radierung genau übereinstimmt, für ein Original Renis gilt und in der Tat auch im Technischen ihm sehr nahe kommt. Das Bild Nr. 94 der Galerie Doria gibt ebenfalls diese Komposition, aber wieder im Hochformat und in erweiterter Fassung, außerdem mit jener flauen weichlichen Zusammenstimmung von hellem Blau, Rot, Grün und Weiß, die für die Kopien S a s s o f e r r a t o s typisch ist. Dieser Künstler, der den Reni noch häufiger als die anderen verwandten, ihm liegenden Meister ausschreibt, hat die gleiche Darstellung auch sonst noch kopiert, u. a. in einem Gemälde der Casseler Galerie und einem guten Exemplar, das in Windsor aufbewahrt wird.

Ich füge hier an, daß eine besonders schöne Kopie Sassoferratos nach Reni die National Gallery in London ziert. Merkwürdigerweise gibt der Katalog über das Bild (Nr. 200) an, daß die Komposition von Ventura Salimbeni herrühre; aber natürlich ist die betr. Radierung dieses Sienesen nur eine Wiederholung des Renischen Blattes (B. 1). Die Übereinstimmung zwischen Radierung und Bild ist übrigens keine ganz genaue, da sich Sassoferrato bei seinen Kopien kleine Abweichungen in den Proportionsverhältnissen zwischen Vorder- und Mittelgrundgestalten zu gestatten pflegte, die oftmals kleine Schwächen der Vorlagen geschickt beseitigen, gelegentlich allerdings die Eigenart einer kompositionellen Idee verwischen. Auch die Veränderungen, die er an dem Bild der National Gallery angebracht hat, bestehen in solchen Verschiebungen der Relationen zwischen Vorder- und Mittelgrund. (Vgl. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrh., S. 26).

Kurze Notizen zu einigen anderen Bildern.

Nr. 96, 102, 105, 111, 418, 426, 432. »Bernardo Strozzi«, antike Weisen, davon 111 »Pitagora«, 418 »Licurgo«, 426 »Archimede Siracus.« bezeichnet. — Die Zuschreibung an Strozzi ist absolut willkürlich; in Wahrheit ist der Stil der Bilder römisch oder neapolitanisch. Auf der Auktion der Sammlung J . . ., Rom (Berlin 11. und 12. Nov. 1908) befanden sich zwei ganz nahe verwandte Philosophenköpfe (fälschlich als »Sanguiniker« und »Choleriker«), die dem Salvator Rosa zugeschrieben waren. Höchst wahrscheinlich sind die Gemälde der Galerie Doria und jener anonymen römischen Sammlung J . . . von gleicher Hand.

Nr. 112. »Carlo Cignani«, Madonna mit Kind und Engel. — Es ist schwer begreiflich, weshalb man einem so charakteristischen Meister wie Cignani ein ganz abweichendes Bild, das wahrscheinlich nicht bolognesisch ist, zuweisen konnte. Ich möchte den Autor dieses Gemäldes in der spätrömischen Schule suchen, etwa in der Richtung des Giuseppe Chiari. Das gefühlvolle Werk würde genauere Untersuchungen lohnen.

Nr. 293. Kein »Luca Giordano«. (Bethlehemitischer Kindermord).

Nr. 307. Kein »Luca Giordano«. (Köchin.)

Nr. 308. »Lucio Massari«, Juno ermuntert Äolus die Winde gegen Äneas zu entfesseln. — Nicht bolognesisch, sondern venezianisch kurz nach 1600, im Charakter des Padovanino.

Nr. 330. »Pierfrancesco Mola«, der h. Bruno. — Replik mit leichten Varianten des Bildes im Louvre. Von Fraschetti mit Unrecht für ein Werk Berninis gehalten. Wahrscheinlich eine Kopie des überlegenen Pariser Exemplares von der Hand eines Schülers, möglicherweise vom

Meister übergangen. Eine sehr schöne Vorzeichnung zu diesem Bilde im Städelschen Kunstinstitut, reprod. im Handzeichnungswerk V, 5 (Rötel). Vgl. im übrigen meine Arbeit »Pietro Francesco Mola, pittore e incisore comasco in der Rivista Archeologica della provincia e antica diocesi di Como, Jahrgang 1910.

Nr 389. »Lanfranco«, Befreiung Petri. — Auch der zweite Lanfranco der Galerie Doria ist von anderer Hand, allerdings von einem Meister der parmenser oder modeneser Schule. Eigenartig in der feinen, grauen Gesamtfarbe, aber nicht großzügig genug für Lanfranco; eher in der Art des in Reggio Emilia tätigen Luca Ferrari. Besonders charakteristisch der weiche, gezogene Duktus der Falten.

II. Galerie Borghese.

Zu Rutilio Manetti.

Nr. 45. »Gerard Honthorst«, Lot und seine Töchter. — Das offenbar nur wegen der Kerzenbeleuchtung dem Honthorst zugewiesene Bild hat in letzter Zeit die Kunsthistoriker wiederholt beschäftigt. Die auf Grund einer entweder irrtümlichen oder falsch bezogenen Inventarnotiz zustande gekommene Zuschreibung an Archita Ricci erwies sich bei näherem Vergleich mit den Werken dieses urbinatischen (nicht luccheser) Malers als unhaltbar.

Um den wirklichen Meister zu ermitteln, wird es notwendig, den in Kolorit, Zeichnung und Malweise nächst verwandten Bildern nachzuforschen. M. E. weist die Spur auf einen sienesischen Künstler des Seicento, der leider wenig studiert worden ist, obgleich er unzweifelhaft in der Kunst Sienas nach Sodoma einen Höhepunkt bezeichnet: Rutilio Manetti. Es gibt einige Bilder von ihm, die ganz ähnliche Lichtprobleme behandeln wie nordische, in Italien tätige Meister in der Art Honthorsts und des ihm verwandten Matthäus Stomer; was ihn von diesen indessen unterscheidet, ist die intensivere, mit starken roten, violetten und gelben (auch blauen) Farben rechnende koloristische Wirkung, die grelleren Helldunkelkontraste und die ganz anders geartete, durchaus national-italienische Technik. Am nächsten steht er vielleicht seinem toskanischen Landsmann, dem Pisaner Orazio Gentileschi und dessen Tochter Artemisia, bei denen die Nachahmung des Caravaggio manchmal sehr deutlich ist. Bezeichnend für Manetti sind die rundlichen, fleischigen Gesichter, feste, kompakte Hände, schwere, einfach gestaltete Gewanddraperien, eine gewisse Phantastik der Aufmachung, die indes durch einen gesunden künstlerischen Realismus gebändigt erscheint.

Als dem Borghesebilde nächst verwandt nenne ich die signierte »Riunione di Sposi« des Palazzo Pitti, die schon im Helldunkel stark an jenes erinnert. Aber auch andere Merkmale kehren hier wieder, zumal der

leicht etwas nichtssagende Ausdruck der runden Typen, der oftmals, scheinbar unbeabsichtigt, ins Lächeln verzerrt erscheint usf. Unter den Toskanern des Seicento ist Manetti wohl der einzige, der künstliche Beleuchtungseffekte im Sinne Honthorsts wiedergegeben hat; außer der Riunione di Sposi wäre ein von Capitelli radiertes Bild, Lot und seine Töchter in Halbfiguren, zu nennen und ein genreartiges Blatt des gleichen Stechers mit einer Tischgesellschaft, offenbar das Gegenstück zu Callots »Le Brélan« (M. 666) [4]).

Bei der Unmöglichkeit, sich heutigentags ein ausreichendes photographisches Vergleichsmaterial in Seicento-Fragen zu verschaffen, muß ich darauf verzichten weiter stilistisch zu konfrontieren. Ohne eine definitive Zuschreibung zu wagen, begnüge ich mich damit den toskanischen Ursprung des in Frage stehenden Bildes zu betonen und die Zuweisung an Manetti vorzuschlagen.

Zu Massimo Stanzioni.

Nr. 33. »Domenico Cresti, gen. Passignano«, Urteil Salomonis. — Die Zuschreibung dieses typisch neapolitanischen, von Caravaggio und Ribera stark beeinflußten Gemäldes an einen noch dazu so charakteristischen Toskaner wie Passignano ist unverständlich. Die Farbengebung des Bildes ist sehr eigenartig: gegen ein tiefes Schwarz als Grund ein Olivbraun, eine Art Graublau, ein feines bläuliches Grün, alle diese Töne stark gegen den Grund abgesetzt, aber an sich weich und feinfühlend abgestimmt. Die Komposition ist reliefartig in der Weise etwa wie in den Bildern

---

4) Der Zusammenhang zwischen Manetti und Callot, der hier nur gestreift werden kann, verdient eine nähere Untersuchung. Aus dem Oeuvre des letzteren fallen zwei absonderliche Helldunkeldarstellungen heraus, eine heilige Familie (M. 65), die trotz der Bezeichnung »Jac. Callot in. et fecit Nancij« offenbar an sienesische Vorbilder wie Salimbeni oder Manetti angelehnt ist, und der oben erwähnte »Brélan«, der die Inschrift trägt »Jac-. Callot fecit Nancij«. Weder die Sonderstellung der beiden Blätter im Werke Callots ward bisher genügend beachtet noch der Umstand hervorgehoben, daß beide mit zwei analogen Kompositionen Capitellis nach Manetti eng zusammengehen, der heiligen Familie B. 5 und der lockeren Gesellschaft B. 29. Besonders der Brélan gleicht der lockeren Gesellschaft so genau, daß die Vermutung nahe liegt, beide Blätter seien nach Gegenstücken Manettischer Erfindung angefertigt worden. Auch die Umrahmungen mit den lateinischen Versen stimmen miteinander fast aufs Haar überein — nur ist das Callotsche Blatt nicht unbeträchtlich größeren Formates.

Ob Capitelli oder Callot die Priorität gebührt, ist hier nicht zu entscheiden. Trotz der Signatur »Nancij« neige ich dazu wenigstens den Brélan Callots italienischer Periode zuzuweisen: der Künstler kann die Platte aus der Toskana 1622 mit heimgebracht haben. Jedenfalls ist der Zusammenhang mit Manetti hier ganz unleugbar. Auch die hl. Familie, die an Capitelli B. 5 vernehmlich anklingt, dürfte, obwohl freier, einem sienesischen Vorbilde nachgeahmt sein. Ob das Vorbild gerade Manetti oder nicht eher Ventura Salimbeni war, läßt sich ohne weitere Anhaltspunkte schwerlich entscheiden.

des Matthäus Stomer, d. h. die Figuren bedienen sich nicht der gesamten Tiefe des Raumes, sondern sie stehen in einer Ebene parallel zum Bildrande und unter starker Rücksichtnahme auf die Profilhaltung. Am Throne Salomos ist übrigens eine Reliefdarstellung angebracht.

Ich glaube in dem Gemälde die charakteristischen Merkmale des Massimo Stanzioni auffinden zu können. Das Kolorit mit dem Überwiegen grauer, gedämpfter Töne, das dem Ribera überaus nahestehende Helldunkel, kombiniert mit einer glatteren Malweise, die heftigen Bewegungen, die Form der Hände, die outrierte Anatomie der Kinder und anderes weist auf seine Art hin. Am stärksten beweisend für seine Autorschaft ist die Drapierung des Mannes rechts am Rand, die dem Kostüm des Apostels ganz links auf einer Assunta der Sammlung Cook fast ganz getreu entspricht. Das Gemälde bei Sir Frederick Cook, das bislang als Cano galt, ward von mir in Heft 1 des »Cicerone« (1910) als Stanzioni angesprochen; von berufener Seite hat diese Neubestimmung Beifall gefunden, so daß ich kaum der Unvorsichtigkeit geziehen werden kann, wenn ich die »Assunta« bei dem Bilde der Galerie Borghese vergleichend heranziehe.

Kurze Notizen zu einigen anderen Bildern.

Nr. 73. »Pier Francesco Mola«, Kardinalsporträt. — Ohne Stilverwandtschaft mit Mola; geringwertiges Bildnis eines unbedeutenden römischen Secentisten.

Nr. 192. »Poelenburg«, die Schätze des Meeres (auf Kupfer). — Figurenreiches Bild der Zeit kurz vor 1600, römische Schule. Den kleinen Darstellungen des silbernen und goldenen Zeitalters von Federigo Zuccheri in den Uffizien so nahe verwandt, daß die Autorschaft Zuccheris m. E. kaum zweifelhaft sein kann.

Nr. 356. Giuseppe Cesari (Il Cavaliere d Arpino), Gefangennahme Christi. — Eine Replik in der Galerie zu Cassel (Nr. 598).

Nr. 314. »Scuola dei Carracci«, Madonna mit Kind. — Die gleiche Komposition wie in einer bekannten Zeichnung Raffaels im Louvre, der auch ein der Galerie Fesch entstammendes Gemälde in der S. 215 genannten Sammlung J... genau entspricht. Das Gemälde der Galerie Borghese ist jener dem Meister nahestehenden Madonna Fesch qualitativ unterlegen und scheint eine spätere Kopie. Die offizielle Benennung ist auch mit Rücksicht auf die Schulrichtung des Kopisten unzutreffend.

III. Galerie Corsini. (Galleria Nazionale d'Arte Antica).

Zu Orazio Gentileschi.

Nr. 881. »Carlo Bonone«, Santa Cecilia. — Die Zuweisung dieses der Caravaggionachfolge angehörenden Gemäldes an den bekannten

ferraresischen Hauptmeister der Zeit ist neueren Datums. Wahrscheinlich erklärt sie sich aus dem Umstande, daß ein paar Äußerlichkeiten wie die Musikinstrumente und das Kostümliche an Werke Bonones gemahnten.

Eine weitere stilistische Konfrontation zeigt nun ohne Schwierigkeiten, daß das Gemälde weder mit Bonone direkt noch mit seiner Richtung zusammengeht. Der Kreis der in Frage kommenden Meister ist sehr eng; er beschränkt sich auf die toskanischen Nachfolger Caravaggios, d. h. auf Gentileschi und seinen Kreis.

Alle Charakteristika dieser Richtung findet man auf dem Gemälde vereinigt, d. h. das sorgfältig studierte, an feinen Zwischentönen und aparten Zusammenklängen reiche Helldunkel, die liebevolle Behandlung des Anatomischen, die unbarocke Sprödigkeit der Linie, die vorzügliche, individualisierende Behandlung der Gewandgebung und überhaupt jenen erstaunlichen Reichtum an naturalistisch aufgefaßten Details, der vielfach dem Studium nordischer Graphik mittelbar sein Dasein verdankt.

Man darf aber m. E. weitergehen und direkt Orazio Gentileschi als Urheber namhaft machen. Denn daß es sich um ein erstrangiges Werk der Richtung handelt, zeigt der erste Blick; und nähere Vergleiche mit sicheren Arbeiten Gentileschis bestätigen die Zuweisung in jedem Zuge. Der eigentümliche, etwas weichliche Typ der Heiligen kehrt wieder in einer ganz verwandt aufblickenden Sibylle in der Galerie von Hampton Court, sowie in dem Engel links von der »Taufe Christi« in S. Maria della Pace zu Rom. Die Musikinstrumente finden sich in ähnlicher Weise auf der Altartafel der Brera mit der Heiligen Cecilia, Valerio und Tiburzio; dasselbe Bild weist in der oberen Hälfte einen sehr herben, naturalistischen Engel auf, dessen peinlich genau gezeichnete Flügel und dessen spröde und knabenhaft überschlanken Glieder auffallend an den Engel des römischen Bildes erinnern.

Es ist nicht gleichgiltig, daß die heilige Cäcilie aus dem Monte di Pietà in Rom stammt, denn Gentileschi ist wohl der einzige Maler der Gruppe, der in Rom tätig gewesen ist. In der Tat hat das Corsinibild mit den übrigen in Rom entstandenen Gemälden Gentileschis die nächste Beziehung und steht keinem davon in der Qualität irgendwie nach.

Gentileschi hat weder zu seiner Zeit noch später die gebührende Beachtung gefunden. Die Zeitgenossen beanstandeten seine bürgerliche Persönlichkeit, den Späteren war seine künstlerische Eigenart zu trocken und reizlos. Das stark Individuelle und Unbarocke seiner Kunst stieß ab anstatt zu fesseln. So wurden seine in Rom entstandenen Werke großenteils vergessen. Es sind zunächst drei Frescoaufträge aus der Zeit Clemens' VIII., dann ein zugrunde gegangenes Altarbild in S. Paolo fuori le mura sowie zwei weitere Altarbilder, von denen besonders die »Taufe Christi«

in S. Maria della Pace Beziehungen zu der Cäcilie der Corsinigalerie aufweist.

Ein Hauptauftrag dieser Zeit ist die Ausmalung verschiedener Räume des Quirinals, darunter an erster Stelle die Kapelle Pauls V., an der Gentileschi zusammen mit Agostino Tassi, Lanfranco, Spada u. a. tätig war, sowie einige anstoßende, nach dem Hofe zu belegene Räume, in denen, wie mir scheint, die Hand des Meisters mit vollkommener Deutlichkeit herauszufinden ist. Dank besonderer Liebenswürdigkeit konnte ich diese Räume zu wiederholten Malen genau besichtigen; dabei wurde mir zur Gewißheit, daß der Fries des dritten Zimmers von der Kapelle aus zum großen Teil von Gentileschi herrührt, d. h. die reizenden weiblichen Figuren sowie die Putten, während die eingereihten Ovale und Achtecke mit biblischen Geschichten (stark restauriert) einen abweichenden Stil aufweisen 5).

Von Gentileschi scheinen ferner zu sein: die Putten mit Blumen und Früchten an der Decke des Zimmers, das an die Kapelle Pauls V. angrenzt (auch diese Decke stark restauriert und zum Teil direkt modern).

Ich gestatte mir eine weitere Abschweifung. Die bekannten Bilder Orazio Gentileschis in Italien sind bald aufgezählt; die Mehrzahl befindet sich in Genua und Turin. Merkwürdig ist, daß fast nichts in der Toskana, zumal in seiner Heimat P i s a den Namen des Meisters trägt. Dabei hängt ein Hauptbild seiner Hand, der Amore sacro e profano, im Museo Civico zu P i s a , allerdings unter der falschen, in diesem Falle freilich verständlichen Benennung G u i d o R e n i.

Der Nachweis, daß das vielerorten und nicht zu unrecht mit Ehre erwähnte Gemälde von Orazio herrührt, ist nicht schwer zu erbringen. Es genügt den Typus des mit wundervoller Feinheit der Linie und Form gezeichneten knienden Jünglings links mit anderen Typen des Künstlers zu vergleichen, um die schlagende Übereinstimmung zu gewahren. Weitere Anhaltspunkte bieten außer dieser Hauptfigur die im Mittelgrund liegenden Musikinstrumente und das Notenbuch, die mit der gleichen an Caravaggio gemahnenden zeichnerischen und malerischen Präzision angegeben sind wie die verwandten Gegenstände auf der hl. Cäcilie im Palazzo Corsini.

---

5) Als Urheber des »Fregio« (gemeint sind jedenfalls nur die kleinen Darstellungen) nennt Malvasia Antonio Carracci. Hervorzuheben ist unter ihnen die Darstellung der Sündflut, von der die Galerien von Paris und Berlin (Dépôt Nr. 385 als »Domenichino ?«) Repliken auf Leinwand besitzen. Malvasia erwähnt als Hinterlassenschaft Antonios »un Diluvio, stando alla stima de' pittori«, ohne auf das Fresko hinzuweisen. Es ist aber wohl kein Zweifel möglich, daß damit die Replik des Louvre oder der Berliner Galerie gemeint ist.

Eigenartig ist das Kolorit des Bildes: gegen einen sehr dunklen, fast schwarzen Grund sind die Körper hell abgesetzt, in goldigem, zarten Karnat. Dieser Kontrast wie die schneidende, malerisch akzentuierte Horizontale des Meeres im Hintergrunde sind besonders typische Kennzeichen des Meisters. (Das Museo Civico bewahrt eine Vorstudie in Feder und Tusche für das Gemälde; außerdem existiert ein alter, freier Stich darnach (im Gegensinn) von Giuseppe Longhi (1794), der bereits Reni als den Meister nennt.)

(Fortsetzung folgt.)

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1591).

Von **Willy Scheffler.**

Die Ikonographie der deutschen Kaiser und Könige will eine Lücke unserer historischen Erkenntnis ausfüllen. Das Porträt wird oftmals eine willkommene Ergänzung des von der wissenschaftlichen Forschung geschaffenen Charakterbildes sein; es unterstützt die kritische Untersuchung und ermöglicht zugleich eine lebendigere und anschaulichere Darstellung [1]). Jedem, der das Charakteristische der äußeren Erscheinung vor Augen hat, prägt sich um vieles eindrucksvoller die Persönlichkeit des Herrschers ein; gerade der historischen Studien fernerstehende Laie könnte ein bei weitem schärfer umrissenes Bild unserer mittelalterlichen Kaiser und Könige gewinnen, wenn er eine Anschauung von ihrem Äußeren hätte. Die ikonographische Untersuchung der Herrscherbildnisse, deren Aufgabe es ist, in der Fülle der Überlieferung durch Vergleichung mehrerer von verschiedenen Künstlern herrührender Bildnisse zwischen völlig Wertlosem und Authentischem zu scheiden, wird ferner auch der Geschichte der mittelalterlichen Porträtkunst überhaupt neue Anregungen und neue Erkenntnisse erschließen. Sie wird uns einen Einblick in die Ausbildung des Porträts als einer besonderen Kunstgattung und in seine Stellung innerhalb der Gesamtkunst gewinnen lassen. Wir werden ferner die Leistungen der Bildniskunst in einer bestimmten Zeit, die Summe dessen, was sie an objektiver Darstellung bestimmter Individuen zu erreichen vermochte, erkennen können. Bisher jedoch sind auf dem lange vernachlässigten Gebiete nur geringe Vorarbeiten geschaffen. Ein sicherer Führer, wie ihn die römische Kaisergeschichte in dem Werke J. Bernoullis besitzt [2]), fehlt der deutschen Herrscherikonographie vollständig. M. Kemmerich [3]) hat eine Reihe von Arbeiten

[1]) Vgl. G. Beckmann in Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung 1903 Nr. 181, 182.

[2]) J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie. Teil II: Die Bildnisse der römischen Kaiser. Stuttgart 1886. Für die englische Iconographie verweise ich auf: Fletcher and Walker, Historical Porträts Richards II. to Henry Wriothesley 1400—1600. Oxford 1909. Vergl. W. Michael, Histor. Zeitschrift 104 (1909) S. 203 ff.

[3]) M. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München 1907; Der körperliche Habitus deutscher mittelalterlicher Herr-

veröffentlicht, die der kunstkritischen Untersuchung der Porträts deutscher Könige des früheren Mittelalters zu dienen bestimmt sind. Als eine Fortsetzung der umfassenden Materialsammlung, wie sie derselbe Verfasser im 32. Bande des »Neuen Archivs für ältere deutsche Geschichtskunde« [4]) für die mittelalterlichen Herrscher bis Rudolf von Habsburg einschließlich geliefert hat, mag die vorliegende Arbeit betrachtet werden. Sie ist eine Zusammenstellung ikonographischen Materials für die deutschen Könige des späteren Mittelalters, vom Regierungsantritt Adolfs von Nassau (1292—1298) an bis zum Tode Maximilians I. (1493—1519); als solche will sie nur der wissenschaftlichen Forschung die Wege ebnen und verzichtet daher auf die kritische Durcharbeitung dieses Materials. Nicht immer jedoch waren die gleichen Gesichtspunkte, wie sie in der Arbeit Kemmerichs zur Durchführung gelangt sind, bei ihrer Abfassung maßgebend. Dem Namen des einzelnen Herrschers und kurzen Angaben über seine Geburt, Wahl, Krönung, Tod und Begräbnisstätte folgen zunächst die literarischen Porträts. Auf ihre Zusammenstellung wurde besonderer Wert gelegt; bilden sie doch die wichtigste vergleichende Kontrolle für die Darstellung des Künstlers. Auch wird vielleicht gerade der Kunsthistoriker, der den erzählenden Quellen ferner steht, sie mit besonderem Danke begrüßen. Ihre Aufspürung war bei dem Mangel größerer, das Quellenmaterial zusammenfassender Arbeiten, wie sie das frühere Mittelalter in den »Jahrbüchern des deutschen Reiches« besitzt, mit nicht unbedeutenden Schwierigkeiten verknüpft. Den literarischen folgen sodann die künstlerischen Porträts. Da die vorliegende Arbeit eine Materialsammlung — nichts weiter — ist, so schien die kunstkritische Scheidung in das eine Individualisierung anstrebende »Porträt« und das unindividuelle »Bildnis« unangebracht; F. Philippi stellte es kürzlich als unbedingtes Erfordernis hin, die Frage, welche Bilder eines Herrschers zu der einen, welche zu der anderen Klasse zu rechnen sind, für jeden einzelnen in einer besonderen Abhandlung zu untersuchen [5]). Ob aber überhaupt diese von A. Lehmann [6]) geschaffene Terminologie methodisch fruchtbar ist, lassen

---

scher in Politisch-Anthropologische Revue VI (Leipzig 1907), Heft 5; Wie sah Kaiser Otto III. aus? in Zeitschrift für christliche Kunst III (1907), S. 200 ff.; Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis Ende des 13. Jahrhunderts im Repertorium für Kunstwissenschaft 29 (1907), S. 532 ff.; 31 (1908), S. 120 ff.; Porträtschmuck in deutschen Handschriften des früheren Mittelalters in Zeitschrift für Bücherfreunde XII (1908/09), S. 243 ff.; Das frühmittelalterliche Porträt bis zum Ausgang des romanischen Stils in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 20 (1908), S. 88 ff. Die frühmittelalterliche Porträtplastik bis zur Mitte des 13. Jahrh. Leipzig 1908.

4) N. A. XXXIII (1908), S. 463 ff.

5) N. A. XXXIV, 2 S. 524 ff.

6) A. Lehmann, Das Bildnis der altdeutschen Meister bis auf Dürer (Leipzig 1900) S. 5.

die kritischen Ausführungen von F. M. Haberdizl fraglich erscheinen [7]). Für das frühere Mittelalter jedenfalls scheint auch uns jene Scheidung der Willkür des einzelnen Forschers allzu weiten Spielraum zu lassen. Aber selbst für den hier behandelten Zeitraum wird sich ihre Anwendung nicht immer empfehlen lassen; denn die Fähigkeit, die einzelnen Merkmale der äußeren Erscheinung eines Individuums zu einer mit dem Urbilde übereinstimmenden Gesamtauffassung zu vereinigen, nimmt seit dem 14. Jahrhundert eine ständig aufsteigende Entwicklung. Im allgemeinen können wir in dieser Periode nur dort, wo die klare Absicht erkennbar ist, ein Idealbildnis zu schaffen oder wo die räumliche Entfernung und der Mangel einer Vorlage es dem Künstler unmöglich macht, wenigstens den Versuch eines getreuen Abbildes zu wagen, von einem gänzlich unindividuellen, für die Erkenntnis der äußeren Erscheinung wertlosen Werke sprechen. Die Mehrzahl der Bildnisse zeigen jedoch fast immer Ansätze zu einer individuellen Charakteristik, die sich teils noch in tastenden und oft mißglückten Versuchen äußern, teils sich schon zu Porträts, die die Ähnlichkeit des Vorbildes fast erreichen, fortentwickeln, sich endlich auch in Werken, wie den Bildern Karls IV. im Karlstein, zur hohen künstlerischen Vollendung erheben. Diese verschiedenen Stufen künstlerischer Individualisierung, die oft ineinander übergehen und durch leise Unterschiede nur getrennt sind, können durch das leblose Schema einer einseitigen Klassifizierung nicht auseindergerissen werden.

Daher wurde an Stelle jener kunstkritischen Scheidung eine Teilung nach den verschiedenen Arten der künstlerischen Erzeugnisse, die uns Porträts überliefern, vorgenommen [8]). Die Arbeit vermeidet kritische Urteile; nur dort, wo es galt, gesicherte Forschungsergebnisse mitzuteilen, wurde eine Charakteristik des Bildes beigefügt. Den Siegeln ist als Kunstwerken, die unter bestimmten, ihren Wert beeinflussenden Bedingungen entstanden sind, ein besonderer Abschnitt gewidmet, an den sich Hinweise auf Münzen und Medaillen schließen. Bei allen wurde versucht, eine möglichst große Zahl von Abbildungen aufzuführen, um die Benutzung vorliegenden Materials zu erleichtern. Sind aus einer Folge von Bildern (Codex Balduineus, Weißkunig u. a.) einzelne an anderen Stellen wiederholt, so wurden diese Reproduktionen nur summarisch verzeichnet. Begegnet ein und dasselbe Bild an verschiedenen Orten, so sind diese in chronologischer Folge der Editionen vermerkt. Bei den Münzen konnte

---

7) Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der M. J. Ö. G. XXX, 1 (1909); vgl. auch S. Riezler, Historische Zeitschrift 104, 3 (1910) S. 619 f.

8) Mehrere in verschiedenen Kunstarten überlieferte Porträts eines Künstlers sind jedoch stets gemeinsam aufgeführt.

oft nur ein zusammenfassendes Zitat, nicht eine Aufzählung jeder einzelnen von ihnen gegeben werden.

Bei der Sammlung des Materials wurden nicht nur zeitgenössische Porträts berücksichtigt, vielmehr sind auch zeitlich spätere Bildnisse, soweit sie nicht die Periode Dürers und Holbeins d. J. überschreiten, aufgenommen, in der Erwägung, daß diese vielleicht auf ältere Originalwerke zurückgeführt werden könnten; es liegt ferner die Vermutung nahe, daß aus ihrer Reihe sich das Fortleben des Herrscherbildes in der Erinnerung des Volkes und seiner Künstler oder gar die Ausbildung eines Typus nachweisen ließe 9). — In ähnlicher Weise sind die überlieferten literarischen und künstlerischen Porträts der Herrscherinnen zusammengestellt.

Als Anhang wurden drei Übersichten der erreichbaren Belehnungs- und deutschen wie fremden Krönungsbilder des Zeitraums von 1292—1519 beigefügt, um mit dem Einblick in den äußeren Hergang staatsrechtlich bedeutsamer Handlungen die Kenntnis ihrer Darstellungen in der bildenden Kunst zu vermitteln; nicht verzeichnet sind hier freilich literarische Schilderungen der Belehnungen und Krönungen, für die ein Hinweis auf zusammenfassende Werke genügen muß. Ein vierter, ganz kurzer Anhang gilt den kulturhistorisch beachtenswerten Dichterkrönungen. — Das umfassende alphabetisch angeordnete Literaturverzeichnis am Schluß wird, so hoffen wir, eine bequeme Benutzung ermöglichen.

Bei dieser Zusammenstellung ist eine auch nur annähernde Vollständigkeit kaum erreicht worden. Da auch unveröffentlichtes Material aufgenommen wurde, war umsomehr eine Übersicht bei der Fülle der künstlerischen und literarischen Produktionen in der geistig so lebendigen Zeit des ausgehenden Mittelalters mit nicht unbedeutenden Schwierigkeiten verbunden. Es kommt hinzu, daß die Sammlung von einem Historiker angelegt wurde, dem die kunstgeschichtliche Literatur von Haus aus fremder sein mußte als die seiner eigenen Disziplin; ihre Aufgabe ist erfüllt, wenn sie den Fachgenossen die erste Hilfeleistung bei eindringenderen Untersuchungen darbietet.

Zum Schluß möchte ich Herrn Prof. Dr. A. Werminghoff, der die Anregung zu dieser Arbeit gegeben, mir sein gesamtes Material in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt und sie auch weiterhin durch manchen wertvollen Rat gefördert hat, meinen ergebensten Dank aussprechen. Ebenso bin ich Herrn Professor Dr. G. Beckmann-Erlangen zu großem Danke verpflichtet, der mir in zuvorkommendster Weise zahlreiche Ergänzungen aus seinen reichen Sammlungen zugestellt hat. Gleichzeitig danke ich den Herren

9) Die Kaiserbilder im großen Saale des Römers zu Frankfurt a. M. sind hier nicht verzeichnet, weil sie nebst den auf ihnen eingetragenen Wahlsprüchen im 19. Jahrhundert entstanden sind.

Privatdozent Dr. H. Hirsch-Wien, Dr. M. Kemmerich-München, Dr. R. Salomon-Berlin für freundliche Mitteilungen und Nachweise.

Adolf von Nassau

(geb. zwischen 1250 und 1260, gew. 1292 Mai 5 zu Frankfurt, gekr. 1292 Juni 24 zu Aachen, gest. 1298 Juli 2 zu Göllheim, begr. im Kloster Rosental, 1309 im Dom zu Speyer).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, 98.

1. Chron. Colmar. 1292 (M. G. SS. XVII, 257): Hic statura fuit mediocri, agilis, amabilis, sciens Gallicum, Latinum et Germanicum.
2. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII Straßburg Band I, S. 62): Diser kunig Adolf was ein stark wol personeter [10]) man, un asze gern wol . . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse; vergl. E. Marabini, Die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmale des deutschen Kaisers Adolf von Nassau. Illustr. von F. von Reitzenstein-Schwarzenstein. München 1899.

1. In dem sicher seit 1512 im Dom zu Speyer befindlichen »Relief der vier Könige«; das vorletzte der vier etwa meterhohen Königsbilder stellt Adolf dar. Nach einer überarbeiteten Photographie reproduziert bei Marabini S. 63 [11]).
2. Elfenbeinschnitzerei saec. XIII.: Adolf von Nassau kämpfend bei Göllheim (Germanisches Museum, Nürnberg); nach Knackfuß I, 447 ist sie ein Bruchstück einer elfenbeinernen Sattelverzierung. — Essenwein II, Taf. 69, Knackfuß I, 447, Jäger II², 370, Stacke I⁷, 610, Marabini zu S. 82. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 375.
3. Adolf mit seiner Gemahlin Imagina und seinen Kindern auf einem Freskogemälde in der Kirche des jetzt zerstörten Klosters Clarenthal (aus der Zeit Adolfs?); nach der Handzeichnung bei H. Dors, Genealogisches Stammregister der Fürsten, Grafen und Herren des Hauses Nassau, etwa 1632 [12]) rekonstruiert bei E. Marabini S. 15. Vgl. Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XXX (1899), S. 41 f.
4. Auf einem frühgotischen Glasgemälde in dem ehemaligen Kloster Clarenthal: Adolf das Modell der von ihm gestifteten Kirche in die Höhe haltend; nach einer Zeichnung bei Dors a. a. O. reproduziert von Marabini S. 87.

---

[10]) stattlich.

[11]) Die 1824 am Nassauerhaus in Nürnberg errichtete Statue Adolfs ist eine ideale Jugendarbeit des Nürnberger Bildhauers Daniel Burgschmiet. Vgl. Marabini Anm. zu S. 78. Rée S. 47.

[12]) Manuskript im Staatsarchiv zu Wiesbaden.

5. Adolf in dem oberen Teile eines Glasfensters der abgebrannten Mauritiuskirche zu Wiesbaden aus der Renaissancezeit, nach einer Skizze von Dors a. a. O. abgebildet bei Marabini S. 91.

c) Siegel[13]).

1. Größeres Königssiegel: Heffner, Taf. VII, 63 und S. 17, Nr. 79. Jäger II², S. 368. Stacke I², S. 605. K. U. i. A. Lief. VIII, Taf. 6, 7, 16 b. Marabini Taf. I zu S. 28. Posse I, Taf. 43, 2. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) zu S. 384. Kemmerich S. 39; vgl. Haberdizl S. 640 ff.
2. Kleineres Königssiegel: Posse I Taf. 43, 3.

d) Münzen: Cappe I, S. 166 f. Nr. 758—63; II, S. 73 ff. Nr. 364—98, III, S. 146 f. Nr. 674—78. Marabini S. 23, 36—40. Engel-Serrure, Traité de numismatique du moyen-âge II. (Paris 1894) S. 598.

e) Über den Grabbefund in Speyer vgl. Grauert S. 543, 546 ff., 558, 561[14]).

Imagina von Isenburg

(Gemahlin Adolfs, Tochter Gerlachs I. von Limburg, geb. um 1275, gest. nach 1317 September 29).

a) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Siehe Adolf b) 3.
2. Grabstein der Königin Imagina (ehemals im Kloster Clarenthal), nach einer Zeichnung von Dors a. a. O. reproduziert bei Marabini S. 68; vgl. Fr. Otto, Annalen des Vereins für Nass. Altertumskunde XXX (1899), S. 43.

b) Siegel.

1. Stempel: Posse I, Taf. 43, 4.
2. Stempel: Heffner, Taf. VII, 64 und S. 18 Nr. 80. Posse I, Taf. 43, 5. Marabini S. 31.
3. Stempel: Heffner, Taf. VII, 65 und S. 18 Nr. 81. Posse I, Taf. 43, 6. Marabini S. 34 (hier als Witwensiegel bezeichnet).

---

[13]) Für die Siegel der Kaiser und Könige des ausgehenden Mittelalters sind zu vergleichen: C. Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel. Würzburg 1875. K. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten, Mitteilungen XI, XIII, XVI (für Albrecht I., Friedrich den Schönen, Albrecht II., Friedrich III.). F. M. Haberdizl, Über die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Sigmund, M. J. Ö. G. 29 (1908), S. 625 ff. O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I (751—1347). Dresden 1909. Über den Porträtwert der Siegel vgl. H. Bresslau I, S. 964 ff. F. M. Haberdizl a. a. O. S. 640.

[14]) Die 1836 erbaute Grabkapelle bei Göllheim mit dem von Adolf von Nassaus Gemahlin errichteten Gedenkkreuz bei Heyck II, S. 271 und Marabini S. 71 und 75.

Albrecht I.

(geb. Juli 1248, Herzog von Östereich 1282, gew. 1298 Juli 27 zu Frankfurt, gekr. 1298 August 24 zu Aachen, ermordet 1308 Mai bei Windisch an der Reuß, beigesetzt im Kloster Wettingen, begr. 1309 im Dom zu Speyer) [15].

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, 125.

1. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII, Straßburg I, S. 64): Er was ein gebürische man an der personen, un hette nuwet ein ouge un einen unwürdischen aneblig.
2. Heinrici Rebdorfensis Annales imperatorum et paparum (1294—1362) bei Böhmer, Fontes rer. Germ. IV, S. 509: Hic monoculus regnavit decem annis.
3. Continuatio Sancrucensis tertia M. G. SS. XI, 734 (vgl. Mücke, Albrecht I. von Habsburg S. 174): Ecce vir fortis et potens, animus intrepidus, manu validus, armis strenuus . . . .

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

Eine gleichzeitige künstlerische Darstellung Albrechts I. scheint nicht zu existieren [16]; dagegen sind einige Bildnisse aus der Zeit Maximilians I. und seiner Nachfolger überliefert, deren Porträtwert jedoch zweifelhaft ist:

1. Statue am Grabdenkmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, in Erz gegossen; 1527 aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen, vgl. D. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I., Jahrbuch XI, S. 185.
2. In Francesco Tercios [17] Originalzeichnungen zu den Imagines domus Austriacae, einem 1573 vollendeten Prachtwerk mit 74 in Kupfer gestochenen Bildnissen (Bibliothek der k. k. kunsthistor. Sammlungen, Wien). Abb. Jahrbuch IX, Taf. 15 zu S. 262; vgl. A. Ilg, Francesco Tercio, Jahrbuch IX, S. 235 ff.
3. Eine in Öl auf Papier gemalte Kopie (Brustbild) in der großen Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (gest. 1595), die zwischen 1578 und 1590 entstanden ist. Das Original, nach welchem Anthon Waiß die österreichischen Bildnisse malte, ist verschollen, aber in zwei Kopien erhalten, zwei Stammbäumen, von denen der eine den Maxi-

---

[15] Über den Grabbefund vgl. Grauert S. 543, 546 ff., 557, 569.

[16] Vielleicht stellt das Standbild am Stephansdom zu Wien Albrecht I. dar; vgl. H. Swoboda, Ein ikonographisches Problem vom Wiener Stephansdom (Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, S. 33—45). Wien 1903.

[17] Tercio war Hofmaler Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1598).

milianssaal des Schlosses Tratzberg bei Schwaz in Tirol schmückt [18]), der andere ehedem in Ambras, jetzt im K. K. kunsthistorischen Hofmuseum aufgestellt ist [19]); vgl. Fr. Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Jahrbuch XIV, S. 37 ff. (mit Abb.). Kenner a. a. O. S. 69: »Die meisten Physiognomien sind eingehend individualisiert, meist lebendig und naturwahr dargestellt, was bei ihrer großen Zahl nur so erklärt werden kann, daß dem Maler für viele derselben ältere Originale zu Gebote standen.« — Abb. Jahrbuch XIV. Taf. VII, 9 zu S. 76. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 376. Im Widerspruch zu den beglaubigten literarischen Notizen (s. o.) ist Albrecht I. hier nicht einäugig dargestellt.

4. Gemälde in dem Stammbaum der Ambraser Sammlung zu Wien; es ist als Vorlage für den Kupferstich bei Lichnowsky, Geschichte des Hauses Habsburg II. benutzt.
5. Holzschnitt in der Holzschnittfolge der »Genealogie Kaiser Maximilians I.«. Abb. S. Laschitzer, Jahrbuch VII, Taf. 70.
6. Holzschnitt in der von Maximilian I. veranlaßten Holzschnittfolge der »Triumph« (vgl. F. Schestag, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses I, S. 154 ff.). Abb. G.Hirth I², S. 168, 169.

c) Siegel; vgl. E. G. von Pettenegg, Festschrift S. 152 f.; K. von Sava, Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XI, S. 137 ff. Abb. ebenda S. 138, Fig. 3. Heffner Taf. VIII, Nr. 66. K. U. i. A. Lief. VIII, 15. Stacke I7, S. 611. Jäger II², S. 371. Kemmerich S. 39.

d) Medaillen und Münzen.
Cappe I, S. 167 f. Nr. 764—771.
Cappe II, S. 128 Nr. 595.
Herrig-Kutschmann S. 329.

Elisabeth

(Tochter des Herzogs Meinhard II. von Görz, geb. 1263, vermählt 1276, gest. zu Wien 1313 Oktober 28. Ebenda beigesetzt, wurde die Leiche 1809 nach St. Paul in Kärnten übergeführt).

a) Künstlerische Porträts.

1. In den Originalzeichnungen zu Francesco Tercios »Imagines, domus Austriacae«. Abb. Ilg, Jahrbuch IX, Taf. 54 zu S. 262.

[18]) Eine Publikation fehlt; Heyck II, S. 341 bietet eine allerdings sehr kleine Reproduktion einiger habsburgischer Herrscher aus diesem Stammbaum.

[19]) Publiziert durch das lithographische Institut in Wien mit Text von A. Primisser, ohne Jahr; — war mir nicht zugänglich.

2. In Öl auf Papier gemalte Kopie in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (s. Albrecht I. nr. 3); vgl. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 76.

b) Siegel (vgl. E. G. von Pettenegg, Festschrift S. 215 f.).

1. I. Stempel. Posse I, Taf. 45, 5.
2. II. Stempel. Posse I, Taf. 45, 6.
3. III. Stempel. Heffner IX, 67; Posse I, Taf. 45, 7.

Heinrich VII.

(geb. 1269 od. 1276, gew. zu Frankfurt 1308 November 27, gekr. zu Aachen 1309 Januar 6, gekr. zu Mailand 1311 Januar 6, gekr. zu Rom 1312 Juni 29, gest. in Buonconvento 1313 August 24, begr. in Pisa).

a) Literarische Porträts; vgl. Lindner I, S. 181.

1. Albertinus Mussato, Historia Augusta I, 13 (Muratori, Rer. Ital. SS. X, 339; übers. von W. Friedensburg I, S. 77 f.): Homo gracilis, statura prope iusta, colore capilloque subruffis, eminentibus superciliis. Sinistri oculi albuginem detegit plus aequo mobilitas. De planicie in acutum apicem nasus se porrigit. Ore venusto, mento terete, coma Gallica, quantum pollex operiret, conspicit occiput. Cervix humeros a capite congrua aequalitate discriminat. Nulla tergorum obesitas. Ventris et pectoris veluti linealis aequalitas pedumque et crurium commensurata conformitas. Loquela tarda succinctaque. Idioma Gallicum satisque se conferens intelligentiae Latinorum. Magnanimitatem concomitari mansuetudo videbatur et divini cultus instans sedulitas. Cujusquam cum subjectis pactionis impatiens, Gibolengae Guelfaeve partium mentiones abhorrens, cuncta absoluto amplectens imperio.
2. Ferreti Vincentini Historia rerum in Italia gestarum (1250—1318) V c. 5 (Muratori IX, 1104; übers. von W. Friedensburg I, S. 424): ..... pernoctansque diluculo, candidis ornatus vestibus, et crine soluto perambulans trans Collem Aventinum, denique ad Pontem de la Forma gradu solicitu . . .
3. Fritsche Closener, Straßburger Chronik (Chroniken der deutschen Städte VIII. Straßburg I, S. 65): Er hatte einen herrlichen lip un gut geberde, un wiser un zuhtiger sitten, un ein guter rihter mit guter bescheidenheit.

b) Künstlerische Porträts und Bildnisse.

1. Lebensgroße Statue auf dem weißen Marmorsarkophage im Campo Santo zu Pisa; wenige Jahre nach dem Tode des Kaisers auf Veranlassung der Bürgerschaft von Pisa von Tino da Camaino (gest 1337) aus

Siena angefertigt [20]). Nach Irmer S. 105 ist das Antlitz mit »unverkennbarer Naturwahrheit und Individualität ausgeführt und zeigt eine hohe, breite Stirn, von schlichtem lockigem Haar umrahmt, stark hervortretende Backenknochen, lange charakteristische Nase, fast geradlinige Augenbrauen und in dem festgeschlossenen Munde hohe Willenskraft«. Abb. Irmer, Taf. zu S. 105. Prutz-Oncken II, S. 160. Herrig S. 333. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 55. Jäger II², S. 384. Stacke I⁷, S. 635. F. X. Kraus, Dante (Berlin 1897), S. 79. Heyck II, S. 283. H. Schiller II, S. 418. Jäger, Deutsche Geschichte I, zu S. 309. Repertorium für Kunstwissenschaft 26 (1903) S. 263/64. Eine vorzügliche Reproduktion des Kopfes der Statue bei Irmer Titelbild. Heyck II, S. 285. Kemmerich S. 41 [21]).

2. Relief auf dem Grabmal des Erzbischofs von Mainz, Peter von Aspelt (gest. 1320) im Mainzer Dom; nach 1320 angefertigt; es besitzt einen nur geringen Porträtwert. Abguß im Bayer. Nationalmuseum, München. Abb. Prutz-Oncken II, S. 170. Knackfuß I, 406. Prutz-Pflugk-Harttung III, 45. Jäger II², 379. Stacke I⁷, S. 623. Heyck II, 279. Lübke-Semrau II, 379. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 377. Kemmerich S. 43.

3. In dem Bilderzyklus des Codex Balduini Treverensis, einer von Erzbischof Balduin von Trier (1307—1354) veranlaßten Urkundensammlung (k. Staatsarchiv, Koblenz). Von den drei prächtig ausgestatteten Exemplaren dieser Sammlung sind dem einen 37 Pergamentblätter mit 73 Miniaturen vorgeheftet, die Darstellungen zur Geschichte der Wahl Balduins zum Erzbischof, der Wahl Heinrichs zum deutschen Könige und seines Romzuges enthalten. Da die Bilder unter persönl. Aufsicht Balduins, wie Irmer Einl. S. XI nachweist, angefertigt sind, so ist bei ihrem Streben nach Individualisierung ihr Porträtwert ein nicht unbedeutender. Abb. Irmer, Taf. 4, 5, 7—12, 15—35. Einzelreproduktionen: Essenwein II, Taf. 65, 68. Prutz-Oncken II, S. 154, 156, 157. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 53. Janitschek zu S. 172. A. Schultz zu S. 458, 482, 562. Henne am Rhyn I, S. 304, 309. A. Hoff S. 797, 798. Heyck II, S. 281. Helmolt VI, Taf. zu S. 118. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 379, 380.

[20]) Vgl. Giorgio Trenta, La tomba di Arrigo VII imperatore (Monumento del Camposanto di Pisa con documenti inediti). Pisa 1893. Alb. Brach, Nicolo und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904 (mit Abb. des Grabdenkmals). Em. Berteaux, Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pisa. Paris.

[21]) J. Supino, Arte Pisanala. Firenze 1904, bringt nach frdl. Mitteilung von Hrn. Prof. Beckmann eine Abbildung 1. des Grabmals und 2. einer Statue Heinrichs VII. Das Werk war mir leider nicht zugänglich.

4. Auf dem Freskogemälde von Simone Martini (1285—1344) (?) in der spanischen Kapelle der Kirche Santa Maria Novella in Florenz: »Die streitende und triumphierende Kirche.« Der nach Vasaris Angaben Heinrich VII. darstellende Kaiser widerspricht der sonstigen Überlieferung völlig. Abb. Prutz-Oncken II, zu S. 46. Prutz-Pflugk-Harttung III, zu S. 72, Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Neuzeit I, 131, Mittelalter S. 345.
5. In dem Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums in Karlstein, der nach Neuwirth, Forschungen II, S. 30 auf Veranlassung Karls IV. um 1356 von Nicolaus Wurmser aus Straßburg angefertigt sein soll. Nach Neuwirth a. a. O. S. 5 zwischen 1588 und 1597 verschwunden, ist er durch Kopie in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek erhalten (Nr. 8330 Nov. 432). Bei der Darstellung Heinrichs VII. (Abb. Neuwirth Taf. XV, 3) sprechen, wie Neuwirth S. 32 f. ausführt, »wichtige Bedenken gegen die Annahme, daß in diesem Bilde eine bewußte Anlehnung an das Charakteristische der äußeren Erscheinung des Großvaters Karls IV. angestrebt wurde« [22]).

c) Siegel.

1. Königliches Thronsiegel: Heffner, Taf. X, Nr. 68 und S. 19 Nr. 85. K. U. i. A. Lief. VIII, 5 b, 8 a, 8 b. Posse I, Taf. 46, 4. Kemmerich S. 40. — Das königl. Thronsiegel Heffner S. 19 Nr. 86, welches dem vorigen gegenüber einige Veränderungen im Detail aufweist, ist nach Haberdizl S. 651 f. nur ein verkleinerter Abdruck nach dem verfälschten Gipsabzug in der Mellyschen Sammlung [23]). Heinrich VII. hat nur ein kgl. Thronsiegel besessen.
2. Kaiserliches Thronsiegel: Heffner S. 19 Nr. 87 und Taf. IX Nr. 69; Haberdizl, Anhang Taf. III Fig. 6. Posse I, Taf. 47, 1.
3. Kaiserl. Goldbulle: Haberdizl, Anhang Taf. III Fig. 8; Posse I, Taf. 47, 3.
4. Hofgerichtssiegel: Posse I, Taf. 47, 6.

d) Münzen und Medaillen.

Cappe I, S. 169 Nr. 772—775, II, S. 78 Nr. 339, III, S. 148 f. Nr. 679—682; Herrig-Kutschmann S. 336; Heräus S. 14 und Taf. XI, 6.

---

[22]) Ich erwähne hier die mir bekannten Bildnisse des Sohnes Heinrichs VII., Johanns von Böhmen (1311—1346): 1. Im Codex Balduineus. Abb. Irmer Taf. 5 und Taf. 6. Heyck II, S. 280. 2. Im Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums (siehe Heinrich VII. Nr. 5). Abb. Neuwirth, Forschungen II, Taf. XVI, 1. Helmolt V, Taf. zu S. 244 Nr. 3. 3. Auf dem Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, vgl. Heinrich VII. Nr. 2. 4. Kopie aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Abb. Pflugk-Harttungs Weltgeschichte (Mittelalter) S. 386. 5. Goldmünze, für Luxemburg geprägt (Berlin, Kgl. Münzkabinett). Abb. Prutz-Oncken II, S. 229. Prutz-Pflugk-Harttung III, S. 46; vgl. F. Kenner, Jahrbuch XIV, S. 95 und Taf. VIII Nr. 61 zu S. 90.

[23]) Die Mellyschen Gipsabdrücke sind Verfälschungen nach Originalsiegeln.

Drei neue Miniaturisten-Namen des XV. Jahrhunderts.

Von Lic. **Hans Vollmer.**

»On sait que les enlumineurs de profession, au moyen âge, dans les pays soumis à l'autorité du roi de France ou de la maison de Bourgogne, étaient très rarement admis à inscrire leurs noms sur les manuscrits qu'ils décoraient.« Dieser Satz des Grafen Paul Durrieu[1]) besteht gewiß zu Recht. Ausnahmen kennt Durrieu selbst[2]). Eine neue Ausnahme, die ich im Januar d. J. in einer der schönst illuminierten Handschriften der Bibliothèque Royale zu Brüssel entdeckte, möchte ich auf Anraten von Paul Durrieu und François de Mély hier mitteilen, damit der Name des gewiß nicht unbedeutenden Meisters die ihm gebührende Beachtung finde sowohl in dem zu Leipzig entstehenden »Allgemeinen Künstlerlexikon« als auch in dem von François de Mély vorbereiteten »Corpus des artistes ayant signé«. Zwei weitere Namen bisher unbekannter Miniaturisten des 15. Jahrhunderts seien dieser Mitteilung angereiht. In allen drei Fällen muß ich mich mit der bloßen Feststellung des Namens begnügen und die Verfolgung dieser Spur, weil von meinen dem Text, weniger den Miniaturen geltenden Untersuchungen zu weit abliegend, den Kunsthistorikern überlassen.

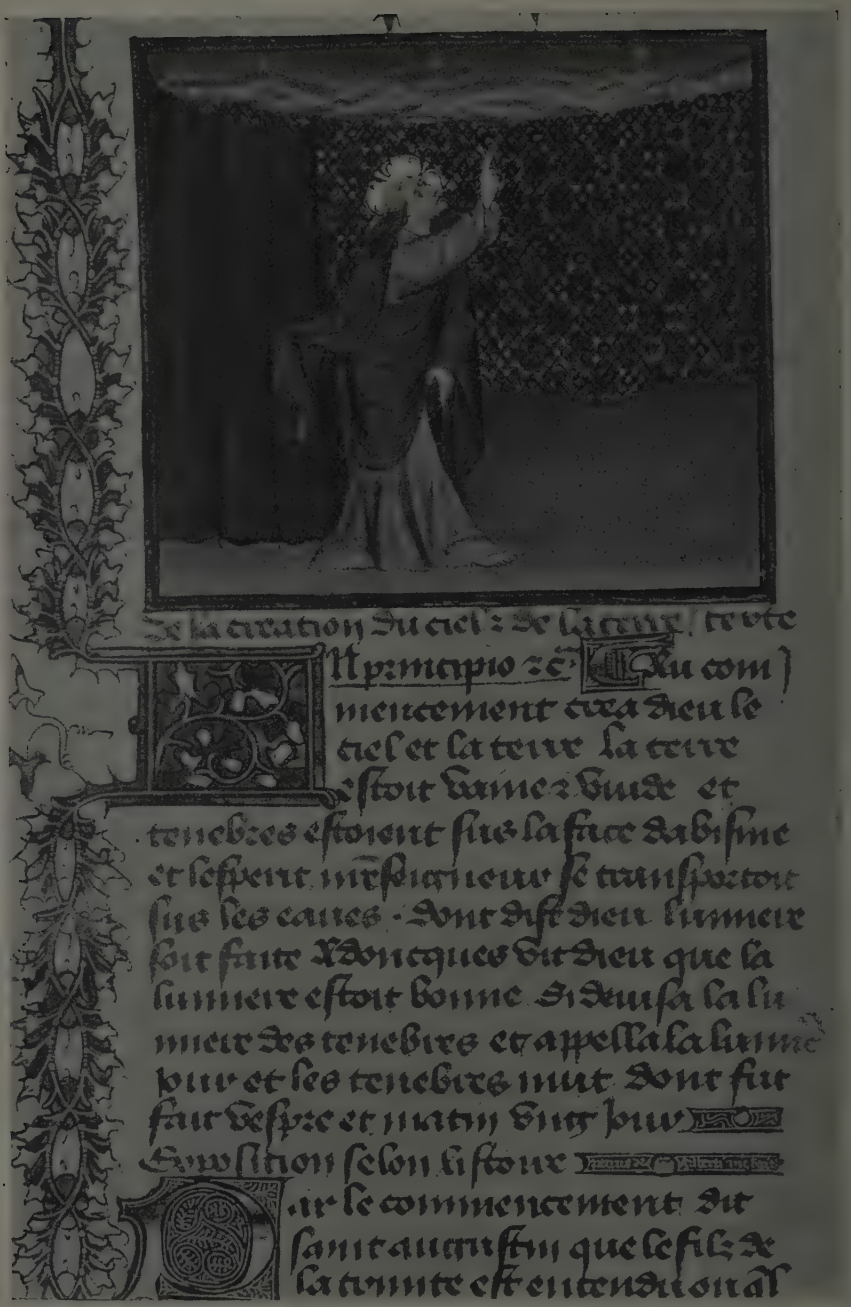
Die Handschrift 9001 und 9002 der Bibliothèque Royale zu Brüssel enthält die sogenannte Bible historiale des Guyart Desmoulins, deren genauere Kenntnis wir den bekannten Untersuchungen von Eduard Reuss und Samuel Berger verdanken; eine zu Genf befindliche Handschrift desselben Werkes ist kürzlich mit besonderer Ausführlichkeit von Hippolyte Aubert[3]) beschrieben worden. Für das Brüsseler Manuskript 9001/2 ist außer dem Kataloge van den Gheyn's noch zu vergleichen Sam. Berger et Paul Durrieu, Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge (Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tom. LIII), Paris 1893, p. 10 ff. Die Handschrift ist reich an feinen Miniaturen

---

[1]) Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani par Paul Durrieu (Extrait de la Gazette des Beaux-Arts). Paris 1891, p. 26.

[2]) Er verwies mich auch auf das Beispiel von Spierinck, vgl. Bradley III, p. 257.

[3]) Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, Revue d'Erudition, consacrée spécialement à l'étude du moyen âge LXX, Sept. Déc. 1909 p. 471—476: Ms. franç. 1 (Petau 181).



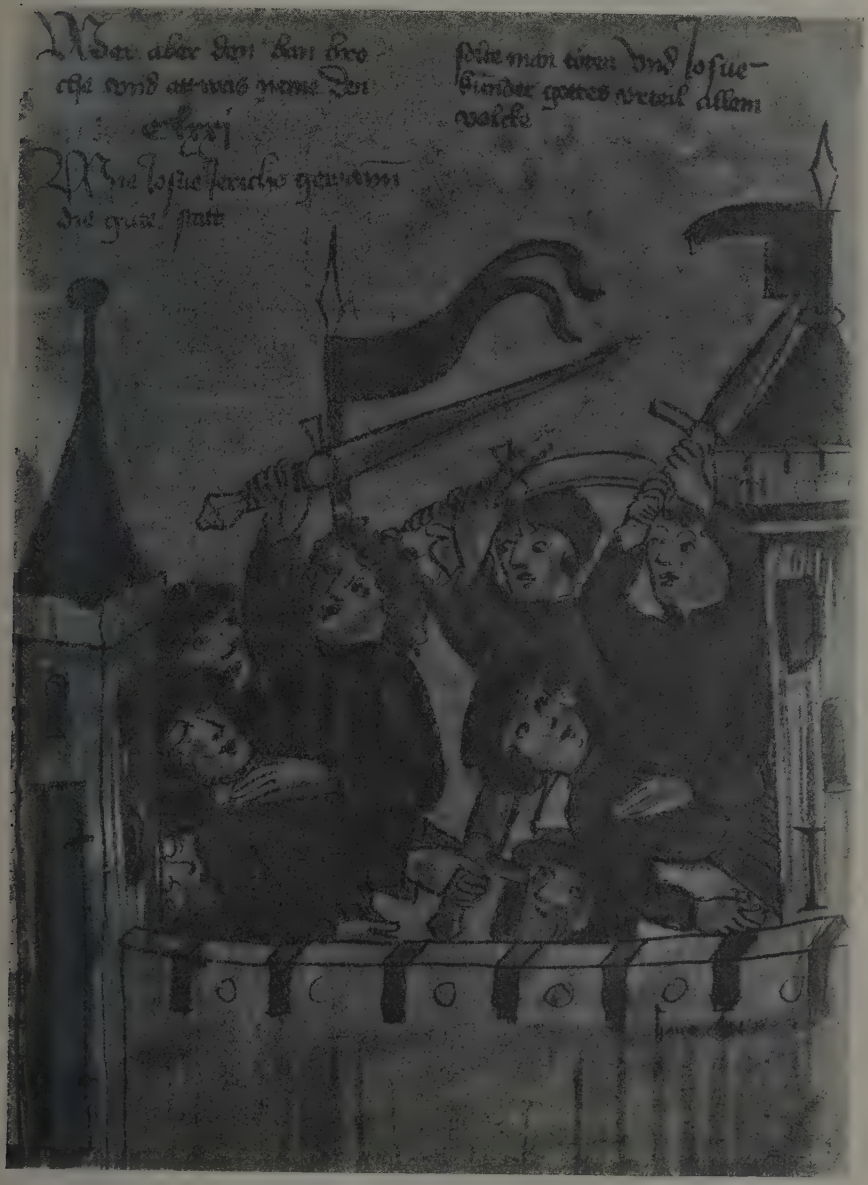
De la creation du ciel : de la terre / terre

In principio &c. Au com
mencement crea dieu le
ciel et la terre la terre
estoit vaine : vuide et
tenebres estoient sus la face dabisme
et lesperit mr seigneur se transportoit
sus les eaues · dont dist dieu lumiere
soit faite Adoncques vit dieu que la
lumiere estoit bonne Si deuisa la lu
miere des tenebres et appella la lumie
jour et les tenebres nuit dont fut
fait vespre et matin vng jour

Exposition selon listoire

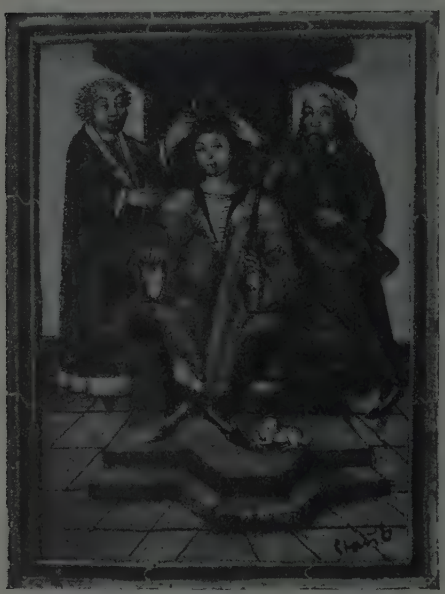
Par le commencement dit
saint augustin que le filz de
la trinite est entendu oral

und zeigt auch in den Initialen und der Randverzierung die bekannte burgundische Art in besonders sauberer und sorgsamer Ausführung. Nun findet



sich Ms. 9001 fol. 20 vb unter einem Bild, das Gott bei der Schöpfung darstellt, neben der Überschrift »Exposition selon listoire« eine Arabesken-

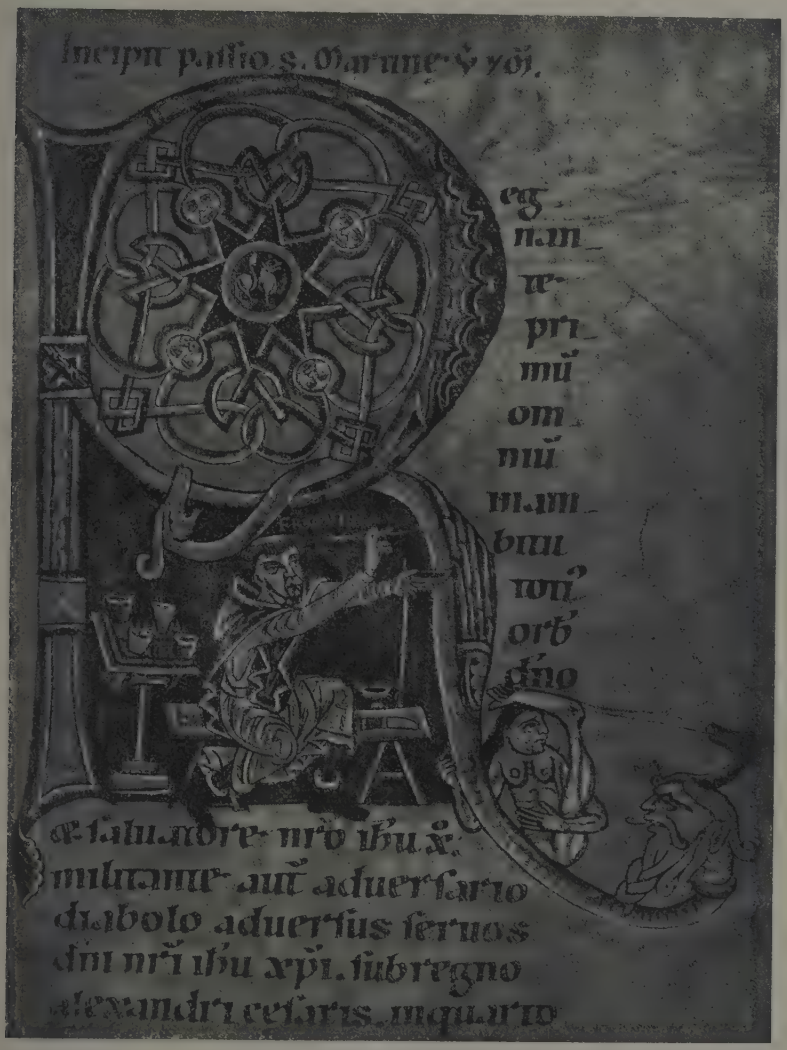
leiste mit der sehr kleinen Aufschrift (weiß auf blau): »Petrus gilberti me fecit.« Der gleiche Name begegnet dann noch in ähnlicher Weise fol. 21ra, 23vb, 98va, 173vb und Ms. 9002 fol. 79^{r} (zweimal), 328ra. Das »me fecit« nimmt jeden Zweifel, daß es sich um den Namen des Illuminators handelt. Damit ist aber m. E. nicht nur ein Anhalt für den Miniaturisten dieses einen Exemplars gegeben. Man wird nunmehr eine ganze Reihe auffällig ähnlich illuminierter Handschriften in Brüssel, Paris, London, Cheltenham und andern Orten auf ihr Verhältnis zu dem besprochenen Manuskript zu prüfen haben.



In eine ganz andere Welt künstlerischer Auffassung versetzt uns die Handschrift der St. Galler Stadtbibliothek 343 c (und d). Es ist eine deutsche Historienbibel des 15. Jahrhunderts, über deren Text ich an anderer Stelle werde zu berichten haben. Rudolf Kautzsch hat sie in seiner rühmlichst bekannten Untersuchung über Diebolt Lauber und seine Werkstatt (Zentralbl. f. Bibliothekswesen 1895) diesem Kreise zugewiesen. Doch scheint ihm dabei ein Name entgangen zu sein, der sich in dem die Einnahme von Jericho darstellenden fol. 106^{r} Bilde findet. Dort steht deutlich lesbar auf der Mauer geschrieben: Hans Ott. Spätere Eintragung scheint mir durch die Identität der Tusche im Namenszug und in der Zeichnung ausgeschlossen. Dann aber ist auch hier wohl an niemand anders zu denken als an den Miniaturisten, und es ist für den durch die Arbeit von Kautzsch umgrenzten Kreis, den ich durch einige Handschriften noch erweitern kann, neben Hans Schilling von Hagenau und allenfalls Johannes Port de Argentina ein neuer Miniaturist bekannt geworden, freilich zunächst nur dem Namen nach.[4])

[4]) Zwischen Niederschrift und Drucklegung obiger Zeilen fällt eine weitere hierher gehörige Beobachtung. In der Wolfenbütteler Handschrift Ms. Aug. 1. 15 fol., gleichfalls einer Historienbibel und aus dem Lauberschen Kreise stammend, scheint mir das Bild fol. 236 »wie Helyas der wittewen sun von dem tode erkickete« auch einen Malernamen zu enthalten; auf dem Mantel des ausgestreckten Propheten scheint mir der Name »Vait« erkennbar, wenn auch weniger deutlich als in den andern hier besprochenen Fällen.

Der dritte Name, den ich oben verhieß, findet sich in einer deutschen Historienbibel der Hamburger Stadtbibliothek, früher im Besitz des Pastors Goeze, auf die ich näher eingegangen bin in meiner Schrift »Ein deutsches



Adambuch, nach einer ungedruckten Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek aus dem XV. Jahrhundert, mit 2 Illustrationsproben, Hamburg (Johanneum, in Kommission bei der Heroldschen Buchhandlung) 1908.« Die Miniaturen dieser Handschrift stammen offenbar von verschiedenen Händen; die feinsten unter ihnen gehören, wie mir scheint, dem-

selben Meister an, von dem fol. 253va ein Wappen besonders prächtig ausgeführt wurde. Dieses Wappen wies mir das k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien mit Bestimmtheit als das des hervorragenden Ratsbürgergeschlechts der Roll zu Wiener-Neustadt nach. Unmittelbar neben dem Wappen, fol. 254 ^{a}, findet sich nun eine jener feineren Miniaturen, die Krönung Salomos darstellend; und hier liest man unten rechts in der Ecke deutlich: »Staub«. Mir scheint es auch hier am nächsten zu liegen, in diesem Wort den Namen des Künstlers zu sehen, von dem unser Bild herrührt.

Die beigegebenen drei Bilder werden meine kurzen Ausführungen verdeutlichen. Ich füge ihnen ein viertes hinzu, das aus viel früherer Zeit stammt und das den Namen eines schon bekannten Miniaturisten zeigt. Es handelt sich um die Pergamenthandschrift Nr. 9 der Fürstlich Hohenzollernschen Hofbibliothek zu Sigmaringen, ein lateinisches Legendarium, um 1200 geschrieben und aus dem Kloster Weißenau stammend.5) Eine photographische Wiedergabe der eigenartigen Miniatur (fol. 244^{r}), in der der Illuminator, Frater Rufillus, sich selbst verewigt, wird neben der alten, bei Wattenbach erwähnten, mir unbekannten »Abbildung in Umrissen« wohl nicht unwillkommen sein.

5) Vgl. den Katalog von Hofrat Dr. F. A. Lehner, Sigmaringen 1872, S. 8—16. W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter ^{3}. Leipzig 1896, S. 277, 371.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 12 a] In sant Gallen wochen [= 10.—16. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns mit 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 1 dn. padgelt, Macht ℔ 45 dn. 7.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 19 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 17 dn. Item mer 1 gesellen 4 taglon zu 17 [dn.] Item aber 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu pad, Macht ℔ 17 dn. 29.

Den Steynfureren.

Item Merckel Reyder czalt 17 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt. Item mer czalt Heinczen Dressel züm Dörrenhoff 6 fur, yde zu 44 dn., Macht ℔ 34.

In sant Vrsula wochen [= 17.—23. Oktober] außgeben; get an der wintterlon:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 3 taglon zu 18 dn. Item Seynem knecht, den er mit im pracht, auch 3 taglon zu 16 dn. Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Vlrich vnd Küncz Per, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 6.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen

3 taglon zu 14 dn. Item aber 1 gesellen 6 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 18 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 26 dn. 20.

Schawffel kaüfft.

Item 3 eyßerner schawffel czalt der Annan Köplin, yde zu 8 dn., 2 in den steinpruch vnd 1 in die hütten hynnen, Macht dn. 24.

Holcz kaufft vnd latten.

Item 8 pruckhölczer, czalt ydes zu 7 dn., die waren pey 26 schuhen lanck. Item mer 60 latten, yde czalt fur 1 dn. 1 haller vnd 6 dn. nüber, als zalt dem Merckel Kristen von Kalckrewt vnd dem Kuncz Klugel von Herolczberg, den Walthaweren, Macht ℔ 5 dn. 2.

Sust außgeben.

Item Meister Stephan, wagner, czalt 1 ℔, das er hat gemacht ein gestelle auf den großen steinkarren hinnen, Macht ℔ 1.

Summa der zweyer wochen Macht 178 ℔ 28 dn.

Blatt 12 b] In sant Symonis vnd Jude wochen [= 24.—30. Oktober] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 26.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 14 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 11 dn. zu padgelt. Item mer 1 gesellen 2 taglon zu 13 dn., Macht ℔ 12 dn. 18.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

In aller lieben heiligen wochen [= 31. Oktober bis 6. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item

1 gesellen 4 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 5 tagloner, ydem 3 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 8.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Rayder czalt 15 fur, yde zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 125 ℔ 8 dn.

In sant Merteins wochen [= 7.—13. November] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Kuncz Langen, Vlrich vnd Niclas, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item 1 gesellen 4 taglon zu 16 dn. vnd 1 halbs. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 2 taglon zu 12 dn. Item 1 tagloner 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 28 dn. zu padgelt, Maeht ℔ 29 dn. 24.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 16 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item 2 gesellen, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12.

Item den anderen Meister vnd gesellen geschenckt 4 firtell weins, ydes zu 10 dn., das sie den vndern haben helffen heben auß dem grunt, Macht ℔ 1 dn. 10.

Dem Steynfurer.

Item Merckel Reyder czalt 15 fur, yede zu 44 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 22 dn. 8.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht das czymmer vnd dachung auf den Dachsymß, Macht ℔ 2 dn. 7.

Sust außgeben.

Item 4 dn. fur 1 ℔ wagen smir. Item 2 dn. fur kolen in die hütten, das sie damit abreyßen, Macht dn. 6.

Summa Macht 67 ℔ 25 dn.

Blatt 13 b] In sant Elizabeth wochen [= 14.—20. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen vnd Vlrich, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item 5 gesellen, yden 6 taglon zu 16 dn. Item Künradt Helmreich von Rottenburg 3 taglon zu 16 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 12 dn. Item Heinczen 3 taglon zu 12 dn. Item mer 1 tagloner 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 41 dn. 26.

Dem Czymerman.

Item dem Ewerlein czalt 6 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er hat gemacht die dachung auf die Mawer, Macht ℔ 3 dn. 9.

Dem Seyler.

Item Meister Mertein Bernher czalt, das er zu dem seyll geben hat vnd damit vmbwünden hat, 37 ℔ 1 firdung, ydes gerechent zu 8 dn. Item mer .. dn. [113]) vmb strick, ein teyl in den steinpruch vnd ein teyll hynnen genüczt, Macht in summa 10 ℔ 2 dn. Item er hat pey 6 stünden mit eynem knecht daran gearbeit vnd auf dem steinpruch gewest ist zwey moll, do hat er zu Megeldorff verczert 8 moß weins, die hab ich czalt, darfur geben 1 ℔ 10 dn., wenn er hat fur kein arbeit nichts genummen, vnd die summa Macht ℔ 11 dn. 12.

Sust außgeben.

Item dem balirer kaüfft 1 puch pappirs, darfur geben 21 dn. Item mer 3 plech, ydes zu 3 dn. 1 haller. Item mer 4 dn. 1 haller vmb 1 ℔ wagensmir zu den karren, Macht ℔ 1 dn. 3.

Summa Macht 57 ℔ 20 dn.

Blatt 14 a]

In sant Katherina wochen [= 21.—27. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem czalt 5 taglon zu 18 dn. Item Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns mit 2 tagloner, ydem 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 6 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38.

Dem Czymmerman.

Item dem Ewerlein czalt 4 taglon zu 16 dn. Item 3 dn. zu padgelt, das er die genge verslagen hat. Item im

[113]) Die Zahl fehlt.

geschenckt 24 dn., wenn er ist alleczeit bereyt zu steygen ader, wue man sein bedarff, vnd Macht als in summa ℔ 3 dn. 1.

Negel kaüfft.

Item der Annan Köplin czalt 500 pünnegel, ydes zu 15 dn. Item mer 100 Halpnegel czalt fur 9 dn., Macht ℔ 2 dn. 24.

In sant Andreaswochen [= 28. November —4. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Küncz Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Niclas 3 taglon zu 16 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 10.

In der wochen concepcionis Marie zu latein genant [= 5.—11. Dezember]:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kuncz Langen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Küncz Kraußen von Yphoffen gefördert[114]) 1 tag vnd 1 halben zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 25 dn. 10.

Summa der dreyer wochen, Macht 94 ℔ 15 dn.

Blatt 14 b] In sant Lucie wochen [=12.—18. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 32 dn. 17.

Item mer Küncz Langen 1 gulden quatuor-temporum-gelt, Macht an Muncz ℔ 7 dn. 6.

Pretter kaüfft.

Item 41 pretter kaüfft auf dem Marckt, ydes zu 8 dn., do kumpt eins darein, Macht ℔ 10 dn. 20.

In der heyligen Crist wochen [= 19.—25. Dezember] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Kuncz Langen vnd Niclas, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, yedem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 22 dn. 9.

---

[114]) furdern einen (fremden) Gesellen = ihn in Arbeit nehmen. Lexer, a. a. O. III, 596.

Sust außgeben.

Item 1 ℔ wagen[smir] czalt zu den karren, darfur geben, Macht dn. 4 hll. 1.

In des newen Jarßtag wochen [= 26. Dezember 1462 bis 1. Januar 1463] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Küncz Langen vnd Niclas, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 3 taglon zu 16 dn. Item Johanns 3 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 29.

Item des newen Jarß geben Meister vnd gesellen in die hütten, Macht ℔ 1 dn. 20.

In des heiligen obersten tag wochen [= 2.—8. Januar 1463] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 2 taglon zu 18 dn. Item Küncz Langen vnd eim lawberhawer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zü padgelt, Macht ℔ 28 dn. 28.

Summa der vier wochen Macht 120 ℔ 13 dn. 1 haller.

Blatt 15 a] In der wochen vor sant Fabiani vnd Sebastiani [= 9.—15. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer czalt 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen 5 taglon zu 18 dn. Item Hanns Thümherr 5 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Kuncz Perer [115]) 2 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu pad, Macht ℔ 33 dn. 8.

In sant Fabiani vnd Sebastiani wochen [= 16.—22. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kuncz Langen, ydem czalt 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Sust außgeben.

Item fur 2 schawb stroes in die hütten czalt, Macht dn. 6.

---

[115]) Darf vielleicht auch Perr gelesen werden.

In sant Pauls wochen conversionis zu latein genant [= 23.—29. Januar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Künczen Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Hanns 3 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 18.

In vnßer lieben frawen wochen purificacionis zu latein genant [= 30. Januar—5. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item dem Niclas 4 taglon zu 16 dn. Item Hanns Thümherr 4 taglon vnd 1 halbs zu 16 dn. Item Künradt Helmreich 5 taglon zu 18 dn., wenn er hat lawber gehawen. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 27 dn. 5.

Dem Walthawer vnd holczfurer.

Item Heincz Ott von der Lohe hat gefur[t] 14 große stantner ader sewln, die waren pey 52 schuhen, von ydem zu lon 2 ℔ 10 dn. Item mer 6 große rygell, die waren pey 46 schuhen, zu lon von ydem 2 ℔ 5 dn. Item mer 30 pretten; 10 waren pey 40 schuhen vnd die andern 20 pey 36 schuhen, von ydem zu lon 1 ℔ 5 dn. Item mer 30 rechen, die waren pey 30 schuhen, von ydem zu lon 17 dn. 1 haller, Macht als 98 ℔ 5 dn. Item Merckel Kristen von Kalckrewt, der das holcz gehawen hat, dovon zu lon geben in summa 22 ℔ 8 dn. Item den erbforsteren geben vnd czalt in summa 1 ℔, Macht als ℔ 121 dn. 13.

Item dem Amptman ist sein gerechtigkeit noch aüßen.

Summa der vier wochen Macht

247 ℔ 28 dn.

Blatt 15 b] In sant Scolastica wochen [= 6.—12. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item Vlrich 1 taglon zu 16 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Mertein Vnverdorben von Rotenburg 4 taglon zu 16 dn. Item Heinrich Dyener 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 18.

Sust außgeben.

Item 2 ℔ wagensmir zu den karren vnd auf den steinpruch, ydes czalt zu 4 dn. 1 haller, Macht dn. 9.

In sant Juliana wochen [= 13.—19. Februar] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Kunczen Langen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 36 dn. 8.

Item Meister vnd gesellen in die hütten hab ich geben sant Peters gelt auf sant Peters fest[116]) zu vertringken, Macht ℔ 2.

Den Steynprecheren oder abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt czalt 5 taglon zu 16 dn. Item Stephan Lobenstein vnd Hanns Paternoster von Werd, ydem 5 taglon zu 14 dn. Item Heincz Fischer 4 taglon zu 14 dn. Item Erhart Pofan vnd Rinckel Jorg von Lawffenholcz, ydem 5 taglon zu 13 dn. Item Kuncz Stegerwalt 4 taglon zu 13 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pferd genüczt 5 tag, yden 28 dn. dovon geben vnd 1, der mit dem karren vnd pferd gefaren ist. Item 16 dn. ein karrenman, der den czewck auf den steinpruch gefurt hat. Item 2 ℔ eynem furman, der noch keyllholcz füre. Item 15 dn. dem Ewerhart Stegerwalt, das er mitfure. Item 4 dn. dem forster zu vertringken, das er sie anweysset, wue sie das holcz fünden; das lest man dürre werden. Item 12 dn. czweyen, die das holcz haben gepickt. Item 18 dn. aber vmb dürre keyll holcz auch in den steinprüch, das man iczünt müß nüczen; das hat der Stegerwalt kaüfft. Item 21 dn. dem Meister vnd gesellen zu weinckaüff,[117]) do man sie wider bestelhett. Item 18 dn. hab ich geben von einem peyhell[118]) zü steheln, das was des Ewerhart Stegerwalcz, wenn er hat es zuprochen vnd verderbet in dem steinpruch ader an der arbeyt vnd müß es noch teglich nüczen, Macht als ℔ 25 dn. 26.

[116]) d. h. St. Peters Stuhlfeier, 22. Februar, mit welchem Tage der (erhöhte) Sommerlohn in Kraft trat. Die Steinmetzen erhielten das Petersgeld also schon am Samstag vorher, da Fastnachtmontag nicht gearbeitet wurde.

[117]) Weinkauf oder das gewöhnlichere Leihkauf ist eine kleine Drauf- oder Dreingabe beim Abschluß von Verträgen oder Käufen seitens des Arbeitgebers oder Käufers, womit der Handel perfekt wurde.

[118]) = Beil.

Summa der czweyer wochen Macht

[illegible] ℔ [illegible] dn.

Blatt [illegible] In sant Peters wochen Kathedra zu [illegible] genant [= 20.—26. Februar] aufgeben

Den Steynmeczen.

Item dem [illegible] vnd Kuncz Langen, ydem 4 taglon zu [illegible] dn. Item [illegible] gesellen, ydem 4 taglon zu 20 dn. Item [illegible] 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu [illegible] Macht ℔ [illegible] dn. [illegible]

Den Steynprecheren ader abrawmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 20 dn. Item [illegible] gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem [illegible] taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item [illegible] 4 tag mit 1 tagloner, davon geben yden tag [illegible] dn. Macht ℔ [illegible] dn. [illegible]

Schawffel kauffe.

Item 5 schawffel czalt der Annan Koplin, yde [illegible] dn., der hat man geben 3 auf den steinpruch, 2 hynnen [illegible] Macht ℔ [illegible] dn. [illegible]

In sant Kunegund wochen [= 27. Februar—5. März] [illegible]

Den Steynmeczen.

Item Meister Kunradt czalt [illegible] ℔. Item [illegible] vnd Kuncz Langen, ydem 5 taglon zu 22 dn. [illegible] Meister Kunradt knecht 3 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. [illegible] gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Vlrich [illegible] taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon [illegible] dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt. Macht ℔ [illegible] dn. [illegible]

Item mer czalt Küncz Langen quatuor-temporum-[illegible] geben 1 gulden. Macht ℔ [illegible] dn. [illegible]

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item [illegible] gesellen, ydem [illegible] taglon zu 18 dn. Item dem Hanns Pater-[illegible] 4 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon [illegible] dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert [illegible] 6 tag mit 1 tagloner, geben yden tag 28 dn., wenn [illegible] sant Kunegund tag. In dem steinpruch, Macht ℔ 28 dn. 20.

Den czymmerlewten.

Item Meister Deocarus czalt 6 taglon zu 22 dn. Item [illegible] gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 15 dn. [illegible] Macht ℔ 16 dn. 5.

Summe der czweyer wochen Macht
154 ℔ 2 dn.

Blatt 16 b] In sant Gregory wochen [= 6.—12. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein, lawbhawer, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 3 taglon zu 20 dn. Item dem Henslein 4 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 1.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genuczt 5 tag mit 1 tagloner, yden tag geben 28 dn., Macht ℔ 28 dn. 28.

Den Czymmerlewten.

Item Meister Deocarus 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 9.

In sang (!) Gerdrudis wochen [= 13.—19. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd Küncz Langen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Heinrich Dyner 2 taglon zu 20 dn. Item 8 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 6.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 2 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 tagloner 4 taglon vnd 1 halbs zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 4 tag, yden tag geben 28 dn., Macht ℔ 27 dn. 8.

Den Czymmerlewten.

Item dem Ewerlein mit 3 gesellen, ydem 2 taglon zu 20 dn., das sie etlichs holcz haben beslagen, das vnd das anders zusammengelegt haben, Macht ℔ 5 dn. 10.

Sust außgeben.

Item 9 dn. vmb 2 ℔ wagensmir auf den steinpruch zu den karren ader wue manß darff, Macht dn. 9.

Den Segern auf der schüt.[119])

Item 1 ℔ 20 dn. geben den segeren zu sneyden von czweyen pretten, die gehoren zu dem newen rad. Item 8 dn. zu lon von der schüt zu furen biß auf den kirchoff, Macht ℔ 1 dn. 28.

Summa der zweyer wochen Macht 177 ℔ 9 dn.

Blatt 17 a] In vnßer lieben frawen wochen Anunciacionis zu latein genant [= 20.—26. März] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, lawberhawer, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 1 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 17.

Die Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, ydem geben 28 dn., Macht ℔ 22 dn. 5.

Item Meister vnd gesellen auf dem steinprüchen geschanckt 4 firtel weins von geheiß wegen Herren Hanßen Volkamer, do er auf dem Steinpruch was, vnd mit im Herr Andres Tücher,[120]) Herr Herren (!) Meichsner[121]) vnd Lorencz Haller, der kirchenmeister, vnd das ich in gab, Macht ℔ 1 dn. 10.

In der wochen vor dem heiligen palmtag [= 27. März bis 2. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer vnd KSncz Langen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 48 dn. 29.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item

---

[119]) Eine Pegnitzinsel.

[120]) Der Stadtbaumeister Endres Tucher, der Verfasser des Baumeisterbuches.

[121]) Einer der »Bauherrn«, vgl. die Einleitung. Das »Herren« ist wohl Fehler des Abschreibers des Rechnungskonzepts statt Hanns.

1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, yden tag geben 28 dn., Macht ℳ 24 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 135 ℳ 9 dn.

Blatt 17 b] In der heiligen Marter wochen [= 3. bis 9. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item 8 gesellen, ydem 5 taglon zu 20 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℳ 15 dn. zu padgelt, Macht ℳ 41 dn. 10.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 3 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert genüczt 2 tag mit eim tagloner, yden geben 28 dn., wenn sie feyeren den karfreytag halben, Macht ℳ 23 dn. 12.

In der heiligen osterwochen [= 10.—16. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Heinrich Dyner 1 taglon vnd 1 halbs zu 20 dn. Item 7 gesellen, ydem 3 taglon zu 20 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℳ 2 dn. zu padgelt, Macht ℳ 24 dn. 5.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 20 dn. Item 3 gesellen, ydem 3 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 28 dn. hat man geben von 1 pfert vnd eim, der mit dem pfert gefaren ist, 1 tag zu lon. Item 8 dn. zu lon von dem seyll vnd czangen hinaußgefurt auf den Steynpruch, Macht ℳ 13 dn. 17.

Sust außgeben.

Item czalt 1 halb ℳ smer zu 4 dn. Item 2 ℳ wagensmir czalt zu 9 dn., als auf den steinpruch, Macht dn. 13.

Summa der czweyer wochen Macht

102 ℳ 27 dn.

Blatt 18 a] In der wochen des heiligtümß ader sant Jorgen [= 17.—23. April] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Küncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem

4 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner hab ich geben 6 dn., wenn er hat 3 stünd gearbeit. Item Johanns 4 taglon czu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. czu padgelt, Macht ℔ 30 dn. 22.

Den Steynprecheren ader abrawmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 4 taglon vnd ein halbs zu 18 dn. Item 3 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert gehabt 4 tag mit 1 tagloner, yden tag zu lon 28 dn., Macht ℔ 21 dn. 28.

Item mer Meister vnd gesellen geschanckt, do sie gehorsam haben gethan vnßeren herren des rats vnd in geben in summa, Macht ℔ 1.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 4 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu vertrincken, Macht ℔ 16 dn. 8.

Dem Smid.

Item Peter smid pey sant Martha hat gespiczt in die hutten 9000 spiczen, fur ydes hundert 12 dn. Item 6 klammeren, fur yde 4 dn. Item 3 newe czymmerzangen, fur yde 6 dn. Item 3 czangen derstossen, fur yde 2 dn. Item 1 ketten vnd 2 kloben fur den reyß podem (!), zu lon 4 dn. Item 1 lümmer [122]) fur 1 rat fur 2 dn. Item 1 radwer beslagen, zu lon 12 dn. Item 4 newe öre in 4 exczt, fur yde zu lon 8 dn. Item 2 newe schüttkarren beslagen, fur yden zu lon 18 dn. Item 7 newe (!), fur yde 22 dn. zu lon. Item 25 exczt gestehelt, fur yde zu lon 12 dn. Item 12 meyßel gestehelt, fur yden zu lon 3 dn. Item 12 dn. den knechten zu tringkgelt. Item mer hat er gespiczt in den Steynpruch 1600 [spiczen], ydes hundert fur 12 dn. Item 13 pergeyssen gestehelt, fur ydes zu lon 12 dn. Item 2 hawen gestehelt, fur yde zu lon 14 dn. Item 1 newes öre an ein eyßen, zu lon 7 dn. Item 3 eyßen derstossen, fur ydes 2 dn. Item 20 eyßerne keyll gesweyst, fur yden zu lon 2 dn. Item also hab ich mit im abgerechent von vnsser lieben frawen wochen gepürt piss auf sant Walpurg[is]tag, daczwischen sein gewest 34 wochen, vnd Macht ℔ 71 dn. 15.

Summa Macht 141 ℔ 13 dn.

Blatt 18 b] In der wochen vor sant Walpurg[is]tag [= 24.—30. April] außgeben:

---

[122]) lumer, der Achsnagel am Wagen. Tucher, Wortverzeichnis.

Den Steynmeczen.

Item dem balirer, Kuncz Langen vnd Mertein Vnverdorben, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Heinrich Dyner 2 taglon zu 20 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 18.

Den Steynprecheren ader abrewmeren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 20 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 1 gesellen 5 taglon vnd 1 halbs zu 18 dn. Item 2 gesellen, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 gesellen 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 14 dn. zu padgelt. Item 1 pfert hat dargelihen der Hanns Poffan 1 tag mit 1 tagloner, davon zu lon geben 1 ℔ 2 dn., zu dem abrewmen, Macht ℔ 24 dn. 16.

Dem Steynfurer.

Item Fricz Reschen czalt 18 fur, yde zu 40 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 24 dn. 8.

Czymmerlewten.

Item Meister Ewkarius 6 taglon zu 24 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 20 dn. Item Inn allen 15 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 9.

Pretter käufft.

Item 56 pretter, die waren thennen vnd fichten vnd waren pey 20 schühen, ydes czalt zu 10 dn., vnd 1 prett hat er dareingeben vnd hat 5 dn. nochgelassen, Macht ℔ 18 dn. 5.

Holcz käufft vnd dem walthaweren.

Item Peter von Vischpach czalt 24 rygel, die hat man auf der pewnt genummen, yden zu 20 dn., Macht 16 ℔. Item 1 ℔ dem Fricz Reschen zu lon, reyn auf den kirchoff zu faren, Macht ℔ 17.

Item mer lassen hawen 30 rygel den Kuncz Klugel vnd Merkel Cristen, von ydem zu lon 6 dn. Item Heincz Göcz von der Großen Rewt hat sie gefürt, von ydem zu lon 14 dn., die sein nocht (!) verhanden, Macht ℔ 20.

Karren czalt.

Item Michel Wagner am Vischpach czalt 2 newe schüttkarren, aber die pretter hab ich darzu geben, Macht ℔ 6 dn. 10.

Summa Macht 178 ℔ 6 dn.

Summa summarum des ganczen außgebens von Walpurg[is] [= 1. Mai] im 62. Jar piß auf Walpurg[is] im 63. Macht in summa

3932 ℔ 7 dn.

Restat, das ich noch schuldig pin, Macht in summa

270 ℔ Minus 1 dn.

Anhang.

Anno domini M° CCCC° LXII jar Walpurgis.

Hernach volget das eynnemen, was ich von yglichem hab eingenümmen:

Die resta, die ich schuldig pin bliben

1457 ℔ 9 dn.

Von Herren Hannßen Volkamer

3 ℔ 5 dn.

Von Heren Lorencz Haller, Kirchenmeister

2642 ℔ 20 dn.

Sust das ich eingenummen hab vmb Stein von Peter Schrollen vnd von Ewerhart Stegerwalt vnd von eczlicher stein wegen, die man hynnen auf dem kirchoff hat hingeben, Macht in summe

99 ℔ 2 dn.

Summa Summarum als einnemen, Macht

4202 ℔ 6 dn.

Also vbertrifft die resta, die ich iczunt schuldig pleib, das ich mer hab eingenummen, denn ich hab außgeben, in summa

270 ℔ Mynner 1 dn.

Hernach volget das außgeben, was igliches mit kürcz begriffen Summatim kost ader stett.

Die Steynmeczen und tagloner, die inn zusten

1930 ℔ 13 dn.

Die Steynprecher in dem steinpruch

667 ℔ 15 dn. 1 haller.

Die Steynfurer auß dem Steynpruch

604 ℔ 15 dn.

Kalk vnd Santt

37 ℔ 28 dn.

Die czymmerlewt vnd schreyner

196 ℔.

Die walthawer, czymmerholcz vnd pretter

274 ℔ 15 dn.

Der Smid vnd eyßenkaüffen

158 ℔ 13 dn.

Sust vmb allerley kliyn dinck zu dem pawe

14 ℔ 11 dn. 1 haller.

Vmb Seyll, streng vnd reybseyl

48 ℔ 16 dn.

Summa Summarum als außgeben, Macht

3932 ℔ 7 dn.

Grünewald-Bibliographie (1531—1909).

Von **Gottfried Müller** (Wiesbaden).

In der vorliegenden Bibliographie sind für die Zeit von 1531—1880 alle in Frage kommenden Stellen — selbst auch die einzelnen Notizen der Kunstgeschichten usw. — aufgenommen worden. Für die letzten dreißig Jahre kamen dagegen nur die selbständigen Publikationen in Betracht. Hier hätte ich gerne einmal das Prinzip durchbrochen, um Karl Lamprechts schöne Worte für die Grünewald-Literatur aufzubewahren; auf das, was Lamprecht in seiner »Deutschen Geschichte« (hauptsächlich Bd. V 1 S. 215—218, aber auch IV, 292, VI, 294) über Grünewald zu sagen weiß, möchte ich deshalb an dieser Stelle nachdrücklich hinweisen. Auch die Notiz, daß Goethe in seiner Reise am Rhein, Main und Neckar Grünewalds gedenkt, soll hier einen Platz finden. Die Übersicht schließt mit dem Ende des Jahres 1909; von der Literatur des laufenden Jahres wurde nichts verzeichnet, so nahe auch die Versuchung liegen mochte, vor allem die bis jetzt vorliegenden Stimmen über den neuentdeckten Münchener Grünewald zusammenzustellen. Hier sei nur kurz auf zwei in der Frankfurter Zeitung versteckte Notizen hingewiesen, die sich mit einer in Wiesbaden befindlichen Kopie dieses Bildes befassen: Franz Rieffel am 25. I. (Nr. 24) und Erwin Hensler am 21. II. (Nr. 51). Außerdem kommen hierfür mehrere Aufsätze über die »Ausstellung alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz« in Betracht, wo diese Kopie zur Schau gestellt war. Die systematische Sammlung der Grünewald-Literatur vom Jahre 1910 ab bleibt einer späteren Weiterführung dieser Bibliographie vorbehalten.

Dieser sachlichen Einführung eine persönliche Note beizufügen, ist mir ein dringendes Bedürfnis. Meinem lieben Freunde Dr. Erwin Hensler, z. Zt. am Großh. Museum in Schwerin, habe ich für die Anregung sowie für seine uneigennützige und aufopfernde Teilnahme und Mithilfe an der kleinen Arbeit herzlich zu danken.

1531.

Melanchthon, Ph., Elementorum rhetorices libri duo. Ed. 1531.

Im letzten Kapitel des zweiten Buches Stelle über Grünewald Vgl. Nr. 59. [1

1573.

Panvinius, O., Accuratae effigies Pontificum Maximorum Numero XXVIII ... Dtsch. v. Joh. Fischart. Straßburg, B. Jobin, 1573. 2°.

Bl. 3 a: Grünewald. [2

1620.

Newe Künstliche, Wohlgerissene, vnnd in Holz geschnittene Figuren dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den Fürtrefflichsten, Künstlichsten, vnnd Berühmbtesten Mahlern, Reissern, vnd Formschneydern,

Als nemblich, Albrecht Dürer, hanss holbeyn, hanss Sebald Böhem, hanss Scheuflin, vnnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten Künstlern mehr ... Getruckt zu Franckfurt am Meyn, In Verlegung Vincentii Steinmeyers Anno MDCXX. Quer 4°.

S. 26: Grünewald. [3

1664.

de Moncony, Voyage d'Allemagne. Frankfurt a. M. 1664.

S. 280: Grünewald. [4

1675.

Sandrart, J. v., Teutsche Akademie Nürnberg 1675—1679 [Lat. Ausgabe 1683]. 2°.

Bd. II, 3, S. 236 u. ö.: Grünewald. [5

1774.

Sandrart, J. v., Teutsche Akademie ... Neue Ausgabe v. J. J. Volkmann, III. Hauptteils 2. Bd. (= 7. Bd.). Nürnberg 1774. 2°.

S. 228—229: Math. Grünewald. Dazu 2 Bilder auf Platte y, nn. [6

1820.

Engelhardt, C. M., Altdeutsche Gemälde zu Kolmar. In: Kunstblatt (Stuttgart) 1820 Nr. 104 v. 28. XII. S. 413—415. [7

1840.

Quandt, J. G. V., Über Martin Schongauer als Maler und seine Werke in Kolmar. In: Kunstblatt (Stuttgart) 21. Jahrg. Nr. 76—79 v. 22., 24., 29. IX., 1. X. 1840.

S. 322: Grünewald. [8

1841.

Passavant, J. G., Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland. In: Kunstblatt (Stuttgart) 22. Jahrg. Nr. 104 v. 30. XII. 1841.

S. 430—431: Grünewald. [9

1842.

Füssli, W., Zürich und die wichtigsten Städte am Ober-, Mittel- und Unterrhein, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei charakterisiert. Zürich 1842—1843. 8°. 2 Bde.

I S. 241 (?), 364: Grünewald. [10

1844.

B[urckhardt, J. (?)], Mittheilungen aus Basel. In: Kunstblatt (Stuttgart) 1844 Nr. 36 v. 2. V.

S. 151: Grünewald. [11

Waltz [Nr. 73] gibt ein größeres Zitat aus dieser wertvollen Notiz. Chronique des Dominicains de Gaebwiller ed. v. Mossmann 1844. S. 109: Grünewald nach R. Fech, Basel † 1666 [vgl. Waltz Nr. 52] [12

1845.

Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1845, II. Tl. S. 306 ff.: 13. Brief: Kolmar. [13

1846.

Becker, C., Der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, als Kunstförderer. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg. 1846 S. 129—131, 133.

S. 129—130: Grünewald. [14

Passavant, J. D., Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands bis in das 16. Jahrhundert. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg., Nr. 48 v. 26. IX.

S. 193—194: Grünewald. [15

Waagen, G. F., Über einige Gemälde in den Kirchen und andern Räumlichkeiten der freien Stadt Lübeck. In: Kunstblatt (Stuttgart) 27. Jahrg. 1846, S. 113—115, 117—118.

S. 115: Grünewald. [16

1847.

Kugler, F., & Burckhardt, J., Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin 1847 Bd. II.

S. 248—249: Grünewald. [17

1848.

Kugler, F., Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Aufl. Stuttgart 1848.

S. 799: Grünewald. [18

1853.

Foerster, E., Geschichte der deutschen Kunst. Teil 2. Leipzig 1853.

S. 319: Grünewald. [19

1854.

Kugler, F., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. 2. Teil. Stuttgart 1854.

S. 33, 523, 674, 680: Grünewald. [20

1855.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1855.

S. 296: Grünewald. [21

1857.

Springer, A., Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung. Prag 1857.

S. 594: Grünewald. [22

1862.

Waagen, G. F., Handbuch der Geschichte der Malerei. Bd. 1 Abt. 1/2. Handb. der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

S. 245: Grünewald. [23

1866.

Woltmann, Alfred, Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden. [Isenheimer Altar zu Kolmar.] In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Jahrg. 1, 1866, S. 256—262, 283—286, 286—287. [24

1873.

Woltmann, Alfred, Streifzüge im Elsaß. V.: Der deutsche Correggio. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), Jahrg. 8, 1873, S. 321—331. [25

1874.

Schmidt, Wilh., Die Photographien der Augsburger Gemälde-Galerie. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München), 1874, S. 4911.

S. 4911: Grünewald. [26

1876.

Schmidt, Wilh., Mathias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Wien) Bd. I 1876 S. 411—412. [27

Woltmann, Alfred, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.

S. 249—262: Der deutsche Correggio. [28

1879.

Woltmann, Alfred, Math. Grünewald. In: Allgemeine deutsche Biographie Bd. X, Leipzig 1879, S. 52—53. [29

1881.

Niedermayer, Friedrich, Werke des Matthias Grünewald von Aschaffenburg. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Beiblatt (Leipzig) Jahrg. XVI 1881 Nr. 43 v. 15. IX. S. 723—725 [30

Dazu: *K. Woermann*, ebenda S. 201 ff. [31

Darauf: *Niedermeyer*, ebenda S. 365 ff. [32

1882.

Neuhoff, Ed., Math. Grünewald. Inaug.-Diss. Leipzig (1882). 8°. 31 S. [33

1883.

Kraus, F. X., Kolmar (S.-A. aus Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen). Straßburg 1883. Gr. 8°. 175 u. 4 S. mit 19 Abbild. u. 11 Lithographien. [34

1884.

Niedermayer, Friedrich, Mathias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) Bd. VII 1884 S. 133—148, 245—266. [35

1888.

Schmidt, Wilh., Varia. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart) Bd. XI 1888 S. 353—368.

S. 358: Grünewald. [36

1889.

Schmidt, Wilh., Varia. In: Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XII 1889 S. 39—41.

II. Grünewald. [37

1890.

Koopmann, W., Die Kasseler Galerie In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Wien) Bd. XIII 1890 S. 161—162.

S. 161—162: Grünewald. [38

Schmidt, Wilh., Notizen, ebenda S. 278.

S. 278: Grünewald. [39

1891.

Huysmanns, J. K., Là Bas. 1. Aufl. Paris 1891. 8°.

S. 9—15: Grünewald. [40

Reber, F., & Bayersdorfer, A., Klassischer Bilderschatz. III. u. IV. Jahrg. (ohne Texte). München 1891/92.

Grünewald: Tafel 178, 638, 645, 886, 1090, 1323, 1329, 1382, 1520, 1684. [41

1892.

Schmid, Heinrich Alfred, Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XV 1892 S. 19—25.

S. 22—24: Grünewald. [42

Schmidt, Wilh., Wolf Huber und M. Grünewald. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. 3, 1892, S. 116—118. [43

1893.

[Rieffel, Franz], Der Tauberbischofsheimer Altar (von) M. K. F. In: Frankfurter Zeitung Nr. 205 v. 26. VI. [44

1894.

Schmid, H. A., Mathias Grünewald. Mit 1 Tafel. In: Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel, 1894, S. 37—96. [45

—, — — S.-A. Basel 1894. 8°. [46

Besprechung:

Friedlaender, M. J., Matthias Grünewald von Heinrich Alfred Schmid. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XVII 1894 S. 471—474. [47

Verhaeren, E., Le peintre Mathias Grünewald d'Aschaffenburg. In: La Société nouvelle Revue internationale 10° Année, Brux. 1894, p. 661—679. [48

1895.

Eisenmann, O., M. Grünewald. In: Pan (Berlin) 1895 I. S. 94/95. [49

Eisenmann, O., Matthaeus Grünewald. Avec une Gravure hors texte. In: Pan, Supplément français 1re Année, Nr. 2 S. 11. Paris 1895. [50

Huysmanns, J. K., Die Kreuzigung von M. Grünewald. (Mit 1 Lichtdruck.) In: Pan (Berlin) 1895 I. S. 95/96. [51

Rieffel, Franz, Kleine kunstwissenschaftliche Kontroversfragen. II. [Cranach, Grünewald.] In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Stuttgart) Bd. XVIII S. 424—428. [52

1897.

Rieffel, Franz, Grünewald-Studien. In: Zeitschrift für christliche Kunst (Düsseldorf) X. Jahrg. 1897 Sp. 33—40, 65—78, 101—110, 129—144, 163—172. [53

1898.

Kraus, F. X., Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. IV. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Tauberbischofsheim, bearbeitet von A. v. Oechelhaeuser, Freiburg i. Br. 1898. 8°.

S. 180—183: Grünewalds Kreuzigung. [54

Philippi, A., Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen Nr. 7 u. 8, III. Bd., 1. u. 2. Lief.: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. 8°.

S. 307—312: Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar. Mit 3 Abbildungen. [55

1899.

Flechsig, E., Die Lösung der Pseudo-Grünewald-Frage. (Zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung zu Dresden.) In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 22. [56

Woermann, K., Die Cranach-Ausstellung Dresden 1899 und die Pseudo-Grünewald-Frage. In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 10 Sp. 145—154. [57

Dazu: *R[ieffel], F.*, Zur Lehre von der Aschaffenburger Schule, ebenda Nr. 17 Sp. 257—260. [58

Zucker, M., Die früheste Erwähnung Grünewalds. In: Kunstchronik (Leipzig), N. F. X, Nr. 32 Sp. 503—505. [59

1900.

Flechsig, E., Cranach-Studien. Erster (einziger) Teil. Mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900, XVI, 314 S. 8°.

S. 110—250: Die Pseudo-Grünewald-Frage und ihre Lösung. [60

Kautzsch, R., Matthias Grünewald. Vortrag. In: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck, 16. bis 19. September 1900. (Nürnberg.) S. 96—105. [61

Thode, Henry, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passion. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen (Berlin) XXI S. 59—74, 113—135.

S. 130 ff.: Grünewald. [62

—, — Sonderdruck I 16 S., II 22 S.

II S. 20 ff.: Grünewald. [63

1901.

Schick, R., Tagebuch. Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Berlin 1901 (2. Aufl. 1903). 8°. IX, 430 S.

S. 146—147, 281: Grünewald. [64

1902.

Hess, Ed., Zum Kapitel Matthias Grünewald. In: Straßburger Post 1902 Nr. 828 v. 7. IX. [65

Rieffel, Fr., Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Mit 2 Abbildungen. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XIII, S. 205—211. [66

1903.

Baumgarten, Fr., Grünewalds Isenheimer Altar (ein Rekonstruktionsversuch). Mit 6 Abbildungen. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XIV S. 282—285. [67

Fleurent, F., Der Isenheimer Altar. In: Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft, Jahrgänge 1893—1902. Bulletin de la Société Schongauer, années 1893—1902. Kolmar, Druck von J. B. Jung & Cie., 1903. 8°. 5 Bl., 204 S., 1 Bl. S. 105—146. Mit 14 Abbildungen. [68

Fleurent, Joseph, Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds. Kolmar, Verlag von Walther Roock, 1903. [Umschlag überklebt mit:] Straßburg, Schlesier und Schweickhardt. 8°. 46 S. Mit 14 Abbildungen [S. 2:] Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft für 1893—1902. [69

Grünewald, Matth., Kreuzigung (Karlsruhe) = Alte Meister (Leipzig). 19. Lief. Nr. 150. 1 Bl. mit 1 Bl. Text. [70

Isemann, C., Unser Kolmarer Museum. In: Elsässer Kurier v. 14., 15., 16. April 1903. [71

Rieffel, Fr., Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig), N. F. XV S. 153—156. [72

Waltz, André. Bibliographie des Ouvrages et Articles concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les Peintures de l'ancienne École allemande à Colmar, La Société Schongauer et le Musée des Unterlinden. In: Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft, Jahrgänge 1893—1902....

S. 147—196. [73

—, — S.-A. 8°. 52 S., 1 Bl. [74

1904.

Baumgarten, Fr., Mathias Grünewald als Meister der Isenheimer Altargemälde und seine Vorbildlichkeit für A. Böcklin. In: Das Kunstgewerbe im Elsaß-Lothringen (Straßburg) Jahrg. V 1904/05 S. 1—10, 36 ff., 150—157. Mit 22 Abbildungen. [75

Bock, Franz, Die Werke des Mathias Grünewald. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 54. Heft.) Mit 31 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. Gr. 8°. X u. 178 S. [76

Besprechungen usw.:

Baumgarten, Fr., Die neue Grünewald-Monographie. In: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig) N. F. XVI 1904/05 S. 307—308. [77

[Rieffel, Fr.], In: Literarisches Zentralblatt (Leipzig) 56. Jahrg. 1905 Sp. 77/78. [78

Rauch, Chr., In: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur (Berlin) 3. Jahrg. 1907 S. 82—84. [79

Schmid, H. A., In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXX 1907 S. 267—275. [80

Huysmanns, J. K., Trois primitifs, les Grünewald du Musée de Colmar, le Maître de Flemalle et la Florentine du Musée de Francfort sur le Main. Avec 5 planches. Paris 1904 [3. Aufl. 1905]. 8°.

S. 1—54: Grünewald. [81

Huysmanns, J. K., Les Grünewald du Musée de Colmar. Paris 1904. Gr. 8°. Avec 13 illustr. [82

Isemann, Val., M. Grünewald im Schongauer-Museum zu Kolmar. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1904 Nr. 115 S. 317—318. [83

Schneider, Fr., Matthias Grünewald und die Mystik. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1904 Nr. 234—235. [84

—, — Offenbach 1904. 8°. (Privatdruck). [85

—, Matthias Grünewald et la mystique du moyen-âge. (Trad. par J. Helbig.) In: Revue de l'Art chrétien ser. V tom. I 1905 S. 83 ff., 157 ff. Mit 7 Abbildungen. [86

—, — — S.-A. [87

1906.

Grünewald, M., Die Heiligen Erasmus und Mauritius (München). — Die Galerien Europas (Leipzig). Erste Folge 16. Lief. Nr. 1125. [88

Sepp, Herm., Bibliographie der bayrischen Kunstgeschichte bis Ende 1905 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 67. Heft). Straßburg, Heitz, 1906. Gr. 8°. X 346 S.

S. 268—269: Grünewald-Literatur 1841—1905. 23 Nrn. [89

Stahl, Fr., Der Isenheimer Altar. In: Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt (Berlin) 1906 Nr. 39/41. [90

1907.

Bock, Fr., Mathias Grünewald. In: Walhalla-Bücherei, herausg. v. Dr. U. Schmid (München) Bd. 3 S. 109—218. Mit Tafeln und Abbildungen im Text. [91

Besprechung:

R[ieffel], F[ranz]. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XIX 1908 Sp. 426—427. [92

Ettle, W., Das Stuppacher Tafelgemälde von Mathias Grünewald (1470—1525). In: Tauber-Zeitung (Mergentheim) 1907 Nr. 277 v. 3. XII. [93

— In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 592 [94

Grünewald-Mappe, herausg. vom Kunstwart. München, Georg D. W. Callwey. 2°. 4 Bl. Text (Vorwort von R. Avenarius, Einleitung von P. Schubring) und 6 Bilder. [95

Lange, K., Ein neuentdeckter Grünewald. In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 587 v. 14. XII. Abbl. [96

—, Wer ist der Entdecker der neuen Grünewaldschen Madonna? In: Schwäbische Chronik (Stuttgart) 1907 Nr. 601 v. 23. XII. Abbl. [97

Nasse, H. F., Math. Grünewald und der Isenheimer Altar. In: Hamburger Nachrichten 1907 Beilage Nr. 30. [98

Oppeln-Bronikowski, F. v., Math. Grünewald. In: Westermanns Monatshefte (Braunschweig), Dezember 1907 S. 345—352. [99

Rauch, Chr., Zwei unerkannte Bilder Grünewalds. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XVIII Nr. 18. [100

Schmid, Heinrich Alfred, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Erster Teil. Straßburg i. E., W. Heinrich, 1907. 2°. IV S. Text und 62 Lichtdrucktafeln in Mappe. [101

Besprechungen:

Swarzenski, G. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 75 v. 15. III. Literaturbl. [102

R[ieffel,] F[ranz]. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 478—480. [103

Sch—d, Dr., Über Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Sonntagsbeilage d. Dtsch. Volksblatts (Wien) 1907 Nr. 49 v. 8. XII. [104

Schubring, P., Matthias Grünewald. In: Kunstwart (München) XX. Jahrg. Nr. 12 S. 688—695. Mit 3 Bildern und einer Bemerkung von R. Avenarius. [105

Stuppach, Kirchenrestauration. Entdeckung eines Gemäldes von Mathias Grünewald. In: Tauber-Zeitung (Mergentheim) 1907 Nr. 217 v. 23. IX. [106

Koegler, Hans, Zu Grünwalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXX S. 314—326. [107

1908.

Escherich, M., Ein Beitrag zu Matthias Grünewald. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 215—218. [108

—, Matthias Grünewald. Ein Beitrag zur Symbolik des Lichtes. In: Deutsche Rundschau (Berlin) 34. Jahrg: H. 12 S. 387—405. [109

Grünewald, M., Die Verherrlichung Mariä (auch Christi Geburt genannt). Meisterbilder, herausg. v. Kunstwart (München) Nr. 172/173. [110

—, Der Isenheimer Altar. Herausg. von Max J. Friedlaender. München, F. Bruckmann A.-G., 1908. Gr. Imp.-Form. 6 Farbenfaksimile und 1 Lichtdruck. Mit VI und 4 S. Text in Mappe. [111

Besprechung:

Rieffel, Franz, Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, in farbiger Nachbildung. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 233 v. 22. VIII., 1. Mbl. [112

Grünewald, M., Die Marter der Zehntausend. In: Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit (Berlin) XII, Tafel V. [113

Kalkschmidt, Eugen, Grünewald. In: Grenzboten (Leipzig) 67. Jahrg. Bd. 4 S. 642—644. [114

—, — In: Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen) v. 2. III. 1909 (?). [115

Knorr, Th., Der Isenheimer Altar v. Math. Grünewald. In: Die Rheinlande (Düsseldorf) VIII. Jahrg. S. 61—67. [116

Koegler, Hans, Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? In: Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig) Jahrg. I S. 56 ff. [117

Lange, Konrad, Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen (Berlin) 29. Bd. S. 44—61. Mit 3 Tafeln und 2 Textabbildungen. [118

—, Grünewalds Stuppacher Madonna. In: Hochland (Kempten) V. Jahrg. Bd. II S. 104—108. [119

—, Die Stuppacher Madonna Grünewalds. In: Archiv für christliche Kunst (Stuttgart) 1908 S. 25—28. Mit 1 Tafel. [120

Rieffel, Franz, Bei Unsrer Lieben Frau v. Stuppach. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 70 v. 10. III. 1. Mbl. [121

[Rieffel, Franz], Schmerzen eines Kunstbeschauers in Aschaffenburg. In: Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 113 v. 23. IV. 1. Mbl. [122

—, — In: Aschaffenburger Zeitung 1908 Nr. 205 v. 23. IV. Abbl. [123

—, Grünewalds Stuppacher Bild und die Mainzer Liebfrauenkirche. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 353. [124

Schermann, M., Grünewalds Madonna von Stuppach. In: Christliche Kunst (München) 1908 S. 190. [125

Schmidt, H. A., Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig) Jahrg. I S. 379 ff. Mit 3 Abbildungen. [126

—, Zu Grünewalds Tätigkeit in der Aschaffenburger Gegend. Ebenda S. 537 ff. [127

—, Zu den Grünewald-Studien von Franz Bock. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXI S. 66—68. [128

Seydlitz, W. v., Mathias Grünewald. In: Beilage der Münchner Neusten Nachrichten 1908 I. Quartal (Juli, Aug., Sept.) S. 165 ff. [129

Storck, Dr. *K.*, Matthias Grünewald. In: Der Türmer (Stuttgart) XI. Jahrg. H. 3 S. 421—428. Mit 7 Tafeln. [130

1909.

Bock, Franz, Matthias Grünewald. Erster Teil. Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung. Mit 29 Abbildungen im Text und 19 Vollbildern. Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1909. Gr. 8°. 1 Bl. VIII u. 126 S. [131

Brieger, W., M. Grünewald. In: Nord und Süd (Berlin) 1909 Heft 9. [132

Cr. A., Münchener Brief. In: Kunstchronik (Leipzig) N. F. XXI (1909/10) Nr. 10 u. 11 v. 24. XII. Sp. 155—160.
Sp. 158 Bericht über die Entdeckung der Verspottung Christi in München [133

Über die Entdeckung berichten außerdem kurz: Frankfurter Zeitung 1909 Nr. 359 v. 28. XII. Abbl.: „Ein neuer Grünewald". [134

Berliner Tageblatt 1909 Nr. 657 v. 28. XII. Mbl.: „Ein neuer Matthias Grünewald entdeckt" [135

Crusius, Otto, Matthias Grünewald als Maler deutscher Philosophie? In: Süddeutsche Monatshefte (München) VI. Jahrg. H. 1 S. 131—132. [136

Feigel, August, Skulpturen im Stile Grünewalds (Mit 1 Tafel und 5 Textillustrationen). In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1909 II S. 132—142 München, Georg D. W. Callwey, [1909] 4°. [137

Grünewald, M., Christi Auferstehung. Meisterbilder, herausg. v. Kunstwart (München) Bl. 183. [138

Leisching, J. M., Grünewald. In: Mitteilungen d. Erzh. Rainer-Museums 1909 H. 4. [139

Leitschuh, Fr. Fr., Kleine Beiträge zur Geschichte der Kunstentwicklung und des Kunstlebens in Elsaß-Lothringen (= Görres-Gesellschaft... 2. Vereinsschrift für 1909). Köln 1909, Bachem. 8°. 112 S.

S. 71: Grünewald. S. 72—77: Die Bildschnitzkunst um Grünewald, Schongauer und Dürer. [140

Rosenhagen, H., M. Grünewald. In: Nord und Süd (Berlin) 33. Jahrg. H. 390 S. 515—519. Mit 4 Tafeln. [141

Schmid, H. A., Die Chronologie der Werke Grünewalds. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin) Bd. XXXII S. 412—414. [142

Autoren-Register.

Anonym 106, 134, 1
Avenarius, R. 95, 105
Baumgarten, Fr. 67, 75, 77
Bayersdörfer, A. 41
Becker, C. 14
Bock, Fr. 76, 91, 131
Brieger, L. 132
Burckhardt, J. 11, 17
Cr., A. 133
Crusius, O. 136
Escherich, M. 108, 109
Eisenmann, O. 49, 50
Engelhardt, C. M. 7
Ettle, W. 93, 94
Feigel, A. 137
Fischart, Joh. 2
Flechsig, Ed. 56, 60
Fleurent, -J. 68, 69
Förster, E. 19
Friedlaender, M. J. 47, 111
Füssli, W. 10
Grünewald, M. 70, 88, 95, 110, 111, 113, 138
Helbig, J. 86, 87
Hess, Ed. 65
Huysmanns, J. K. 40, 51, 81, 82
Isemann, C. 71
— V. 83
Kalkschmidt, E. 114, 115
Kautzsch, R. 61
Knorr, Th. 116
Koegler, Hans 107, 117
Koopmann, W. 38
Kraus, F. X. 34, 54
Kugler, Fr. 17, 18, 20
Lange, K. 96, 97, 118, 119, 120
Leisching, J. 139
Leitschuh, Fr. Fr. 140
Melanchthon, Ph. 1
Moncony, de 4
Mossmann, F. X. 12
Nasse, H. 98
Neuhoff, Ed. 33
Niedermayer, Fr. 30, 32, 35
Oppeln-Bronikowski, F. v. 99
Panvinius, O. 2
Passavant, J. G. 9, 15
Philipp, A. 55
Quandt, J. G. v. 8
Rauch, Chr. 79, 100
Reber, Fr. 41
Rieffel, Fr. 44, 52, 53, 58, 66, 72, 78, 92, 103, 112, 121, 122, 123, 124
Rosenhagen, H. 141
Sandrart, I. v. 5, 6
Sch—d. 104
Schermann, M. 125
Schick, R. 64
Schmid, H. A. 42, 45, 46, 80, 101, 126, 127, 128, 142
Schmidt, W. 26, 27, 36, 37, 39, 43
Schneider, Fr. 84, 85, 86, 87
Schubring, P. 95, 105
Sepp, H. 89
Seydlitz, W. v. 129
Springer, A. 21, 22
Stahl, Fr. 90
Steinmeyer, V. 3
Storck, K. 130
Swarzenski, G. 102
Thode, H. 62, 63
Verhaeren, E. 48
Waagen, G. F. 13, 16, 23
Waltz, A. 73, 74
Woltmann, A. 24, 25, 28, 29
Woermann, K. 31, 57
Zucker, A. 59.

Literaturbericht.

Architektur.

Fritz Burger. Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissancearchitektur. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Jedermann kennt die Villa Rotonda bei Vicenza, und für manchen ist der Aufenthalt in dem herrlichen Landhaus zu einem der großen italienischen Eindrücke geworden, die aufs lebhafteste die Begierde nach mehr erwecken. Die alten Palladio-Publikationen enthalten eine Reihe von zum Teil noch viel großartigeren Villenkompositionen, allein auch der sonst so unterrichtete Cicerone gerät in Verlegenheit, wenn er (von ein paar naheliegenden Bauten abgesehen) den Reisenden führen soll. Was ist wirklich gebaut worden? Was ist erhalten? Burger hat die dankbare Aufgabe auf sich genommen, den Dingen nachzugehen, Aufnahmen zu machen, Bauurkunden zu sammeln und das ganze Thema dann in historischen Zusammenhang zu bringen. Er konnte sich dabei auf die große Sammlung palladianischer Zeichnungen stützen, die am Anfang des 18. Jahrhunderts durch Lord Burlington nach England gekommen sind (Royal Academy of british architects in London), aus denen sich für die antiken Motive bei Palladio im allgemeinen wie für gewisse baugeschichtliche Probleme im einzelnen Aufschlüsse gewinnen ließen.

Es sind 20 Villen, die Burger uns vorstellt. Der reine Zentralbau der Rotonda kommt kein zweites Mal mehr vor. Als Hauptgruppen ergeben sich die Kastelltypen (die Villa mit Ecktürmen) und der »archaisierende« Villenbau (antike, zum Teil sehr ausgedehnte Anlagen mit prinzipieller Vernachlässigung einer monumentalen Fassadenwirkung), dann als reife Frucht der Entwicklung die »Monumentalpaläste« mit einem kolossalen Tempelportikus als Hauptmotiv. Dieser Typus ist unter den Gesamttitel »Spätzeit« gebracht (seit 1560). Er hat numerisch das Übergewicht.

Von den Einzelresultaten wird besonders der Nachweis interessieren, daß die jetzige Form der Rotonda nicht die ursprüngliche gewesen ist, sondern daß zuerst ein Bau ohne oberes Halbgeschoß existierte, mit Plattformen zwischen den vier Giebeldächern »zum Lustwandeln«. Ich will die

Tatsache nicht bezweifeln, aber den mitgeteilten Rekonstruktionen gegenüber kann ich einige Bedenken nicht unterdrücken. Die langen, bis an die Kuppel herangeführten Dächer der Kreuzarme wirken lähmend auf den Rhythmus des Gebäudes, und wenn die Villa wirklich so ausgesprochen als Aussichtsbau komponiert war, so sollte man denken, das Motiv der Plattform sei bedeutender entwickelt gewesen, und man habe nicht durch Dachluken den Zutritt zu einem Raum gewinnen müssen, der doch ein angenehmer Aufenthalt sein sollte, hier aber sehr unfreundich aussieht.

Erbauer der Villa ist nicht jener Capra der jetzigen rings umlaufenden Inschrift gewesen, über den sich Goethe billig wunderte, daß er bei so viel Mitteln und viel Willen von sich sagen mochte: »Dum sustinet et abstinet«, vielmehr hat nach Palladios eigenem Berichte der päpstliche Referendar Paolo Almerico das Landhaus als Ruhesitz für sich aufführen lassen und ich sehe keinen Anlaß, an dieser Bestimmung des Gebäudes zu zweifeln, selbst wenn es das obere Halbgeschoß ursprünglich nicht besaß.

Das Buch als Ganzes ist eine solide und nützliche Arbeit. Daß die allgemeineren Partien neben den Einzeluntersuchungen weniger Eindruck machen, daran mag z. T. die Diktion schuld sein, die durch größere Einfachheit entschieden gewinnen würde. *H. Wölfflin.*

Das Bruchsaler Schloß. Aus Anlaß der Renovation (1900—1909) herausgegeben vom Großh. Bad. Ministerium der Finanzen. 80 Tafeln. 1 Textheft. Fol. Heidelberg, Karl Winters Universitätsbuchhandlung 1910.

Die mit einem Aufwande von fast einer Million Mark durchgeführte Instandsetzung der alten Residenz der Bischöfe von Speier hat jetzt einen ergänzenden Abschluß gefunden, wie es für eine jede größere Unternehmung dieser Art verlangt werden muß: architektonische Aufnahme des Bestandes und gründliche Erforschung der Baugeschichte. Verf. ist der Großh. Bauinspektor Dr. Fritz Hirsch. Er war der Leiter der Restauration in ihrer zweiten Epoche als Nachfolger Emil Langs †. Die zeichnerischen Aufnahmen sind in klarer Linienmanier gegeben unter Verzicht auf Eintragung der Schatten, was nur zu billigen ist. Für die Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen hätte ein weniger glattes Papier sattere Wirkung ergeben. Eine prächtige Zugabe sind die fünf in Dreifarbendruck ausgeführten Tafeln. Für den baugeschichtlichen Text ist das archivalische Material — es ist sehr zerstreut — mit großem Fleiß zusammengetragen und mit Umsicht interpretiert. Wesentlich diesem Teile der Arbeit möchte ich meinen Bericht widmen.

So oft eine Spezialarbeit über ein Denkmal des 18. Jahrhunderts hervortritt, erneut sich der Eindruck, daß wir von der Baugeschichte dieser

Epoche erst wenig wissen. Die Erforschung wird fast regelmäßig — so auch hier für Bruchsal — durch zwei Umstände erschwert: einmal machen uns die unmittelbaren Bauakten nur mit den ausführenden Werkmeistern bekannt, nicht mit dem Urheber des künstlerischen Entwurfs, auf den oft nur Andeutungen in Briefen und sonstigen mehr zufälligen Quellen hinführen und nicht immer in ganz deutlichen Ausdrücken; zweitens die bei den Bauherren jener Zeit sehr verbreitete Gewohnheit, den Urentwurf durch andere Meister von Ruf (selbst ein Mann von dem Range Neumanns hat sich das mitunter gefallen lassen müssen) begutachten und korrigieren zu lassen.

Ein anhaltendes Mißverhältnis der Bischöfe zu der Bürgerschaft ihrer Stadt Speier veranlaßte Damian Hugo von Schönborn gleich nach seiner Inthronisation 1720 die Erbauung einer neuen Residenz in Angriff zu nehmen. Man weiß, zu welcher merkwürdigen Machtstellung diese alte reichsritterliche, dann gräfliche, in allen Domkapiteln am Rhein und Main vertretene Familie es in jener Zeit gebracht hatte. Damian Hugos Oheim Lothar Franz war Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Würzburg, sein Bruder Kurfürst von Trier, ein zweiter vereinigte Würzburg und Bamberg, ein dritter im weltlichen Stande verbliebener erwarb sich eine große Herrschaft in Franken. Leidenschaftliche Baulust war in dieser Familie erblich; als ganzes genommen ist sie der größte Bauherr des 18. Jahrhunderts; kein weltliches Fürstengeschlecht kann sich mit den Schönborns messen. Nur durch sie ist eine so phänomenale, durch den Umfang ihres Schaffens in der deutschen Baugeschichte aller Jahrhunderte einzig dastehende Erscheinung wie die Balthasar Neumanns möglich geworden.

Die Tradition hat Neumann auch zum Meister des Bruchsaler Schlosses gemacht. Hirschs Forschungen erweisen nun, daß er doch nur mit Einschränkung auf diesen Titel Anspruch hat; übrigens, wie mir scheint, ohne Schmälerung seines Ruhmes.

Damian von Schönborn war einer der unter den geistlichen Fürsten des 18. Jahrhunderts nicht ganz seltenen Bauherren, die zugleich bis zu einem gewissen Grade Baudilettanten waren. Es ist zu vermuten, daß er an dem Programm tätigen Anteil gehabt hat. Ein Baudirektor wird nicht genannt, nur mehrere Werkmeister. Wer hat den Generalplan verfaßt? Die Überzeugung, daß es Neumann nicht sei, hatte sich schon seit einiger Zeit befestigt. Hirsch gibt zuerst eine positive Antwort: er nennt Anselm Franz Frh. von Ritter zu Grünstein. Ein unbedingter Beweis, durch den glücklichen Fund der Planzeichnung im v. Ritterschen Familienarchiv, ist zwar nur für das Corps de logis geliefert; allein der Gesamtplan trägt einen so einheitlichen Charakter und es ist so niemand da, der sonst noch in Frage kommen könnte, daß Hirschs Annahme sich von

Gewißheit kaum unterscheidet. Unter den Architekten der Zeit ist Frh. v. Ritter, kurmainzischer Hofbaudirektor, eine interessante, noch nicht nach Verdienst gewürdigte Figur, zugleich Hofmann und Grandseigneur, dabei ein vollkommen durchgebildeter Künstler von echter Begabung. Vor oder neben ihm hatte der Oberst v. Welsch Pläne geliefert. Ferner war Balthasar Neumann zu einer Durchsicht der Pläne berufen worden. Da er nur einen Reisetag darauf verwendete, wird er zu eingehender Korrektur schwerlich Anlaß genommen haben. Doch möchte ich einiges Gewicht darauf legen, daß der erste Werkmeister in jener Epoche J. G. Seitz war, den wir als besten unter den Gehilfen Neumanns kennen. Fraglich überhaupt bleibt es, wie weit die Entwürfe Ritters detailliert waren. Der sog. Kammerflügel zeigt in den Profilen einen andern Geist als das Corps de logis; für jenen nimmt auch Hirsch an, daß das Detail von Seitz herrühre; so wird es am Corps de logis vom zweiten Werkführer, Rohrer, sein. Es scheint mir für die Entstehung des ganzen Baus doch sehr bemerkenswert, daß Ritter zum ersten Male 1726 in Person auf dem Bauplatz erschien, als das Meiste schon fertig war. Und da bemerkte er am Mittelbau zu seinem Verdruß eine eingreifende Veränderung seines Entwurfes. Es war ein Mezzaningeschoß eingeschoben worden. Damian Hugo selbst hatte diese Anordnung getroffen; wahrscheinlich sind auch die ursprünglich nicht beabsichtigt gewesenen, dem Gesamteindruck nicht zuträglichen Kommunikationsflügel seine Idee, auf die freilich schon Ritter in einem zweiten Riß Rücksicht genommen hat. Nach diesem Besuche zeigt sich die Verbindung zwischen Ritter und dem eigenmächtigen Bauherren gelöst. Noch war die Mitte, wo das Treppenhaus hinkommen sollte, ein »Loch«. Man begreift, daß Ritters Entwurf für die Treppe, nachdem das Mezzanin die Stockwerkhöhen gründlich verschoben hatte, nicht mehr unmittelbar ausführbar war.

In dieser Not wurde Balthasar Neumann zu Hülfe gerufen. Er begann 1728 am Riß zu arbeiten, erst 1731 war das geforderte große Modell fertig. Nun ging die Arbeit rasch von statten. Kardinal Schönborn schrieb seinem Bruder, dem Kurfürsten von Trier, befriedigt, »daß er nicht glaube, daß wohl eine schönere Stiege wirdt zu sehen sein«. Darin kann er noch heute unsere volle Zustimmung haben. Mir wenigstens geht das Bruchsaler Treppenhaus über das Würzburger, über das Brühler, über das Pommersfeldener, über das Ebracher. Es gehört aber zu den merkwürdigsten Eigenschaften des Neumannschen Genies die mehr als einmal bewährte Fähigkeit, aus vorgefundenen Ideen anderer neue und eigene zu entwickeln.

Auch in Bruchsal war es so. Der mittlere Querbau enthält nach dem Ehrenhof und nach dem Garten zu je einen großen Festsaal, zwischen ihnen das Treppenhaus. Aus der von Hirsch aufgefundenen Planzeichnung Ritters

geht das unwiderleglich hervor, daß Neumann nicht nur den Platz des Treppenhauses, sondern auch dessen Funktion als Verbindungsglied zwischen den beiden einander abgekehrten Festsälen als ein Gegebenes schon vorgefunden und daran nicht gerüttelt hat. Sicher eine neue und geistreiche Idee. Sicher aber auch — dies möchte ich stärker als der Verf. betonen —, daß erst Neumann sie zu der hohen Raumpoesie gesteigert hat, die wir jetzt bewundern. Nach Ritters Absicht wäre der ganze, etwas gedrückt zylindrische Raum von unten bis oben ungeteilt geblieben und die Verbindung zwischen den beiden Sälen wäre durch eine quer durch ihn gespannte Brücke hergestellt worden (von deren genauerer Beschaffenheit wir uns schwer eine Vorstellung machen können). Diese Brücke nun erweiterte Neumann zu einer inselartigen Plattform. Als Träger derselben ordnete er im Erdgeschoß eine Grottenhalle an. Zwischen dieser und der Umfassungsmauer entwickeln sich, in zwei Arme gespalten, die Treppenläufe; zuerst eng und dunkel; bei jedem Schritt aufwärts fühlen wir es aber freier und lichter um uns werden und stehen endlich auf der obersten Stufe im wohlräumigsten, heitersten Kuppelsaal. Eine wahrhaft dramatische Spannung und Lösung! Dieses Alleroriginellste am Bruchsaler Treppenhaus — daß nicht die Treppe selbst Bild ist, sondern nur Standpunkt für die Betrachtung wechselnder architektonischer Bilder — dies hat doch erst Neumann hineingebracht.

Über die weiteren Etappen der Bauführung berichte ich nur noch kurz. Der Rohbau war 1733 fertig. In den folgenden, durch den Krieg beunruhigten Jahren schritt die innere Ausstattung langsam vorwärts. 1743 starb Kardinal Schönborn. 1751 begannen zwei aus ihrer süddeutschen Tätigkeit wohlbekannte Münchener Künstler, der Stuckator Joh. Mich. Feichtmeier und der Maler Joh. Zick die Ausschmückung des Treppenhauses und der Festsäle. Es ist längst anerkannt, daß sie zum Besten im deutschen Rokoko gehören. Leider geben die Akten keine Antwort auf die Frage, die doch gestellt werden muß: ob nicht Neumann allgemeine Dispositionen dafür hinterlassen hatte? Er war noch ein Jahrzehnt nach der Vollendung des Treppenhauses im Rohbau in Bruchsal an kleineren Arbeiten tätig, zuletzt (1742 bis 1744) an dem genialen Umbau der gotischen Peterskirche; dann verlieren sich seine Spuren. Zu beachten ist, daß sowohl Zick als Feichtmeier auch an andern Neumannschen Bauten beschäftigt worden sind, jener am Schloß in Würzburg, dieser in Vierzehnheiligen.

Die am meisten in die Augen fallende Maßnahme der jüngsten Restauration ist die durchgehende Polychromierung aller Fassaden. Für einzelne Teile konnten Reste der alten Bemalung zum Vorbilde dienen. Im ganzen ist doch, was wir heute sehen, eine Neuschöpfung »im Geiste des Alten«. Wird es gegen Wind und Wetter länger standhalten als jenes Alte selbst?

Dieses hat nicht länger als 30 Jahre sich behauptet. In den 1760er Jahren schon mußte eine neue Bemalung vorgenommen werden, sehr bezeichnend für die Wandelung des Geschmackes: in Weiß und Silbergrau.

Ich schließe mit einem Worte aufrichtigen Dankes an das großh. Finanzministerium wie an den sorgfältigen und feinsinnigen Bearbeiter.

Dehio.

Skulptur.

Walther Weibel. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg, I. H. Ed. Heitz. 1909. 8°. 120 S. mit Lichtdrucktafeln. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 70.)

Die Kunst Italiens im 17. Jahrhundert, besonders die Skulptur, bietet dem Forscher noch ein weites Betätigungsfeld. Das größte Interesse erweckt vorläufig Bernini. So lange nicht das reiche Material an plastischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts im ganzen Italien gesichtet und gewürdigt ist, scheint es natürlich, daß sich der Blick des Forschers vor allem auf jenen Künstler lenkt, der zwei Menschenalter hindurch als fast unbeschränkter »Sovrano dell'arte« die künstlerische Welt von Rom regierte. Wer die wichtigsten Etappen des Werdeganges der damaligen Architektur und Skulptur festhalten will, stellt Bernini obenan; und auch wer sich in das Empfindungsleben des seicento vertieft und die Reflexe geistiger Strömungen in den Werken der bildenden Kunst weisen will, studiert Bernini.

Für Walther Weibel ist die Barockskulptur in Rom und das Werk Berninis ein identischer Begriff. Das ist vorläufig bis zu einer gewissen Grenze annehmbar. Weibel folgt hierin der allgemeinen Meinung, die nur an Rom denkt, wenn vom Barock gesprochen wird. Vom gegenwärtigen Stande der Forschung aus betrachtet, kann man also gegen das Vorgehen des Autors nichts einwenden. Und selbst wenn sich späterhin erweisen sollte, daß manches, was uns heute als ein allgemeiner Zug jener Kunst dargestellt wird, nur als eine individuelle Note Berninis aufzufassen sei, so ist es doch eine verdienstvolle Bemühung des Autors, einen der vielen Wirkungsfaktoren, die das damalige komplizierte Kunstleben bedingten, näher präzisiert zu haben.

Weibel studiert Berninis Leben und findet den Meister in innigem Verkehr mit den Führern des Jesuitenordens. Er konstatiert, wie der Künstler nach einer Epoche des freien Lebens seit 1639 immer frömmer wird, nach dem Ausspruch Baldinuccis »mehr wie ein Mönch, als wie ein Weltlicher lebt« und an den geistlichen Übungen, die Ignatius von Loyola für seinen Orden eingerichtet hatte, teilnimmt. Diese individuellen Züge veranlassen den Autor, Umschau zu halten in der katholischen Literatur. Den

Ausgangspunkt bilden die »Geistlichen Übungen« des Ignatius von Loyola, und er zeigt an den Predigten berühmter Jesuiten, wie in der katholischen Literatur schon im 16. Jahrhundert das Bestreben erkennbar ist, durch Anschaulichkeit des Ausdrucks einerseits und durch leidenschaftliche Erregung andererseits auf die Zuhörer zu wirken. Eine weitere Steigerung reflektiert sich in den dramatischen Kanzelreden; der Franziskaner Panigarola, Bischof von Asti, gab in einer Aschermittwochspredigt einen vollständigen Dialog zwischen Gott und dem sündigen Menschen. Der Hinweis auf die katholische Literatur ist für die Erkenntnis mancher Strömungen in der bildenden Kunst jener Tage sehr wertvoll. Dasselbe gilt von dem ganzen Abschnitt über die höchste, potenzierte Form des religiösen Affektes, über die Ekstase, zu dem die Statue der hl. Teresa in S. Maria Vittoria in Rom Anlaß bietet. Weibel bemüht sich durch Heranziehung der Literatur und der Autobiographie der Heiligen klarzulegen, warum das sinnliche Moment in dieser Gruppe in jenen Kreisen Roms nicht anstößig empfunden wurde, die ansonsten so ängstlich alles Sinnliche aus der Kunst zu verbannen strebten.

So ist in dem vorliegenden Werke manches für die allgemeine Erkenntnis der Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts geboten; andere Teile der Schrift beschäftigen sich mit der besonderen Würdigung Berninis.

Zum Schluß noch eine allgemeine Bemerkung. Das Buch von Weibel macht den Eindruck von Exkursen über einzelne Fragen und ist nur für jene leicht lesbar, die mit der Materie vertraut sind. Die Lektüre der Schrift ist für solche, die sich erst orientieren wollten, unnötig erschwert, eine breitere Basis hätte die an sich wertvollen Bemerkungen, die ein eifriges Studium der Zeit verraten, anschaulicher gemacht. *Hugo Schmerber.*

Malerei.

Trifon Trapesnikoff. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des 15. Jahrhunderts Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero. Mit 60 Abbildunge auf 35 Tafeln. Straßburg, I. H. Ed. Heitz. 1909. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 73.)

Der vorliegende Band gibt eine überaus sorgsame Zusammenstellung der erhaltenen Bildnisse der Mediceer des Quattrocento von Giovanni di Bicci bis Giuliano, Pieros Sohn. Jeder Abschnitt bringt zunächst eine kurzgefaßte Biographie des Betreffenden und dann eine ausführliche Besprechung seiner Bildnisse.

Von Giovanni di Bicci besitzen wir nur ein Bild, das authentischen Wert hat, das Temperabild in den Uffizien, dem Jacobi Strozzi zugeschrieben, in dem Trapesnikoff ein Original Masaccios sehen möchte, das allerdings durch Restauration und Übermalung vollständig verdorben ist und von Vasari (Milanesi Bd. II S. 295) erwähnt wird als Doppelbildnis des Giovanni di Bicci und des Bartolomeo Valori. Von diesem Bilde sind alle späteren Bildnisse nur Kopien: Bronzino in seiner nach 1553 gemalten Miniaturgalerie der Medici; Vasari 1556: Medaillonporträt der Sala di Cosimo im Palazzo Vecchio; Cristoforo del Altissimo im Korridor Uffizien-Pitti; unbekannter Meister (Trapesnikoff nennt Alessandro Allori?), Korridor Uffizien-Pitti; Francesco Ferucci, Porphyrrelief im Bargello-Magazin und Allegrini in seiner Cronologica series simulacrorum regiae familiae Medicae. Firenze 1761.

Von Cosimo il Vecchio besitzen wir vier Medaillen, die Trapesnikoff vor 1469, wahrscheinlich kurz vor Cosimos Tode, ansetzt. Gleichfalls nach dem Leben dürfte das Marmorrelief in der Art des Verrocchio im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, sein. Das bekannte Terrakottarelief in San Lorenzo setzt Trapesnikoff mit Recht in das 16. Jahrhundert und weist die Annahme zurück, es bei dieser mäßigen Arbeit mit einem Stuckabguß des Berliner Museums zu tun zu haben, dazu treten an plastischen Darstellungen noch die Kamee 1083 der Uffizien und das Porphyrrelief Taddas im Bargello.

Die einzige malerische Darstellung nach dem Leben dürfte die auf der Medici-Madonna Rogier van der Weydens im Städelschen Institute in Frankfurt sein, wenn auch die nordisch nüchterne Malerei uns zuerst in Zweifel über die Richtigkeit der Identität lassen wird. Dazu treten dann die späteren Darstellungen von Botticelli auf der Anbetung der Könige in den Uffizien, von Filippino Lippi auf der Aufweckung des Königsohnes in S. Maria del Carmine, Florenz. (Daß es Cosimo ist, der hier dargestellt ist, wird man wohl annehmen dürfen.) Aus dem 16. Jahrhundert treten hinzu die Bilder Pontormos in San Marco und Uffizien, Bronzinos Miniatur und ferner die späteren Darstellungen Altissimos (Uffizien-Pitti-Korridor), Vasaris (Pal Vecchio), Paggis (Uffizien-Pitti-Korridor) und spätere Bilder auf Holzschnitten und in Codicis.

Von Lorenzo il Vecchio existiert kein einziges Bildnis, da die Miniatur Bronzinos einen beliebigen Kopf aus Botticellis Anbetung herausgriff und alle andern Darstellungen darauf fußen.

Piero de Medicis Bild haben wir in zwei vorzüglichen Darstellungen, der Medaille der Sammlung Taverna, Mailand 1469, und Mino da Fiesoles Büste im Bargello um 1454. In der Malerei steht an erster Stelle sein Bildnis in der Cappella des Palazzo Riccardi von Benozzo Gozzoli, der

vornehme Mann auf dem weißen Rosse, der meist für Cosimo angesprochen wurde. Den Verstorbenen gibt Botticelli auf dem Anbetungsbilde. An Cosimos Büste schließen sich drei Darstellungen an: Bronzino in der National-Galerie, London, ein bronzineskes Werk im Korridor Uffizien-Pitti, Vasari, Medaillon in Palazzo Vecchio, hinzu treten die späteren Arbeiten Vasaris, Paggis, die Wiener Miniatur, der Allegrinische Stich. Bei Gozzoli im Pisaner Camposanto können keine Mediciporträts konstatiert werden.

Giovanni di Cosimo: Wie bei Piero ist hier eine Medaille und eine Büste Minos als authentisches Porträt anzusehen. Die Medaille ist erst nach seinem Tode; Minos Büste (Bargello) um 1454 angefertigt.

Auf Botticellis Anbetungsbilde, das den ganz jugendlichen Giovanni gibt, fußen dann die späteren Arbeiten, Bronzinos Miniatur, Vasaris Darstellungen im Palazzo Vecchio, Paggi, die Wiener Miniatur, der Allegrinische Stich, der auf Paggis Bild zurückgeht.

Das Bild Giovannis von Botticelli, Uffizien 1154, scheidet aus, da man mit Recht in dem Dargestellten jetzt Piero di Lorenzo vermutet.

Lorenzo il Magnificos Bildnisse sind sehr viel zahlreicher, so daß hier nur die wichtigsten aufzuführen sind. Zunächst 6 Medaillen aus verschiedenen Lebenszeiten, die Jugendbüsten Andrea del Verrocchios bei Quinçi Shaw in Boston (von Venturi bezweifelt). Die bedeutendste Darstellung ist wohl die Stuckbüste der Berliner Galerie, von der T. Repliken bei Lord Methuen, Graf Suboff in Petersburg und im Museum zu Forli nachweist.

Leider kann der Meister dieses hochbedeutenden Werkes nicht festgestellt werden. Nahe mit der Büste verwandt ist die interessante Totenmaske Lorenzos in der Società Colombaria in Florenz. Nach der Totenmaske ist ein Terrakottakopf in Oxford und die bei Allegrini gestochene Büste ausgeführt, daran anschließend alle späteren Darstellungen.

In der Malerei kommen zuerst die wenig charakteristischen Bilder Gozzolis im Palazzo Riccardi und Botticellis auf der Anbetung der Uffizien in Betracht.

Der Berliner Büste nahe steht das Bild Ghirlandajos auf dem Gemälde der Ordensbestätigung durch Honorius III. in der Sassettikapelle in S. Trinitá zu Florenz. Nach diesen Vorlagen sind dann die späteren Bildnisse ausgeführt, aus deren großer Zahl ich nur die wichtigsten herausgreife: das Bronzineske Bild in Poggio a Cajano, von derselben Hand wie das Piero-Bildnis des Uffizien-Pitti-Korridors. Vasaris interessantes Bildnis in den Uffizien, seine Darstellungen im Palazzo Vecchio, die Fresken Vanninis und Furinis im Palazzo Pitti und Miniaturen in der Laurenziana.

Von Giuliano di Piero besitzen wir trotz seines frühen Todes eine Reihe von Darstellungen. Zunächst sind die beiden Medaillen und die

drei großplastischen Darstellungen zu nennen. Das Marmorrelief in Berlin KFM. ist wohl von einem unbedeutenden Künstler nach der Medaille Niccolo Fiorentinos geschaffen. Ungemein wichtig ist die Büste Verrocchios in der Sammlung Gustav Dreyfus in Paris, die Bode in das Jahr 1475 versetzt. Unbedeutender ist die Bargellobüste, die zudem noch schlecht restauriert wurde. Alle gemalten Bildnisse sind erst nach seinem Tode entstanden, so die Bilder Botticellis in Bergamo wohl nach der Totenmaske, das belebtere Bild im KFM. Berlin, die Darstellung auf dem Anbetungsbilde der Uffizien von 1478. Hinzu tritt noch die sehr interessante Darstellung Giulianos auf dem Bilde der Hochzeit des Nastagio degli Onesti in Lyoner Privatbesitz, wo mitten unter die Hochzeitsgesellschaft der schon verstorbene Giuliano gesetzt ist.

Auf Bargellobüste oder Bergamoporträt gehen dann die späteren Darstellungen Vasaris, Bronzinos und Paggis zurück.

Eine Reihe von Bildern, die Giulianos Namen trugen, verweist T. mit Recht aus seiner Porträtsammlung, so Lionardos Zeichnung eines bekränzten Jünglings, den S. Damian Botticellis in der Akademie, den Merkur der Primavera und das schöne Jünglingsbildnis Pontormos in Lucca.

Zahlreiche Abbildungen, leider — wie in diesen Serien so häufig — flau, vervollständigen die interessante ikonographisch hochbedeutende Arbeit Trapesnikoffs. Sogar die Schädel Lorenzo Magnificos und Giulianos sind in Photographie vertreten und vermögen durch ihre Bildung interessante Aufschlüsse über das Wesen dieser beiden Männer zu geben.

Leider war der Verf. verhindert, die Korrekturen selbst zu lesen, so daß eine Unzahl sinnstörender Druckfehler stehen geblieben ist.

Hanns Schulze.

E. Durand-Gréville. Hubert et Jean van Eyck, Bruxelles Librairie Nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie., 1910.

Der umfangreiche Band enthält, abgesehen von oft publizierten Daten, die vollständiger und übersichtlicher in Weales großem Eyck-Buche zu finden sind, die Ansichten des Verf. über Hubert und Jan van Eyck und ist nicht mehr und nicht weniger wert als das Auge des Verf. Alle Tafeln Eyckischen Stils werden unter die Brüder aufgeteilt. Fast alle, die Jan nicht mit seiner Signatur versehen hat, werden dem älteren Bruder gegeben.

Durand-Gréville ist, wie so viele vor ihm, an den Genter Altar getreten mit dem festen Entschluß, die Grenzlinie zwischen Huberts und Jans Arbeit zu erkennen. Er beginnt damit, die Tafel der singenden Engel mit der Tafel der musizierenden Engel zu vergleichen und findet — zwei Meister. »Donc

les Anges musiciens ont été conçus par un autre esprit que les Anges chanteurs. Si nous parvenons à prouver clairement, tout-à-l'heure, que les seconds, sont de Jean, il faudra bien attribuer les premiers à son frère, Hubert, qui sera le peintre idéaliste.

Also in diesen beiden Tafeln stehen zwei geniale Persönlichkeiten dicht nebeneinander, und dies hat bisher niemand bemerkt. Der Berichterstatter, der zu seinem Bedauern zu den Blinden gehört, die den Genter Altar nicht zu teilen vermögen, tröstet sich damit, daß Waagen, Scheibler, Bode und v. Tschudi, die jahre- oder jahrzehntelang in der Berliner Galerie tätig waren, die Stildifferenz zwischen den singenden und den musizierenden Engeln nicht wahrgenommen haben. Immerhin: vielleicht sieht Durand-Gréville schärfer. Man nimmt sich vor, die Originale noch einmal zu prüfen und zu versuchen, ob der von Durand-Gréville eingeschlagene Weg gangbar sei. Vorläufig blättern wir weiter und stoßen bei S. 84 und 86 auf die Abbildungen zweier bekannter Bilder aus dem Roger-Kreise, auf die kleine stehende Madonna in den Hofmuseen zu Wien und auf die stilistisch ihr verwandte sitzende Madonna der Northbrook-Sammlung. Unter diesen Abbildungen aber lesen wir mit dem größten Erstaunen: Hubert van Eyck. Der Text belehrt uns, daß Hubert diese beiden Bilder etwa gleichzeitig mit der Verkündigung in St. Petersburg um 1410 (!) geschaffen habe.

Nach dieser Probe von Stilkritik habe ich wenigstens die Lust verloren, den Verf. zu begleiten. Es erscheint ziemlich gleichgültig, ob dieser Kritiker den Mann mit den Nelken für ein Werk Huberts oder Jans hält, welchem der Brüder er die Rollin-Madonna zuschreibt usw. *Friedländer.*

Topographie.

Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk. Wien 1909. XXXIX u. 486 S. 4°. 28 Tafeln, 481 Abbildungen im Text.

Die beiden ersten Bände habe ich im vorigen Jahrgang des Repertoriums besprochen. Ihnen ist der dritte mit einer Schnelligkeit, von der nur mit größter Anerkennung Notiz genommen werden kann, nachgefolgt. Hauptbearbeiter ist wieder Dr. Hans Tietze. In dem von Max Dvořák gezeichneten Vorwort heißt es: »In der Anlage schließt er sich vollständig den bisherigen Bänden an; wenn architektonische Zeichnungen und Archivalien noch mehr herangezogen wurden als früher, so beruht dies nicht auf einer programmatischen Änderung, sondern auf der Beschaffenheit des Materials und äußeren Bedingungen«. Einige Desiderate, die ich bei Besprechung der ersten Bände geäußert hatte, haben damit von

selbst ihre Erfüllung gefunden. Auch im Detail zeigt die Bearbeitung jetzt vollkommene Sicherheit.

Im Mittelpunkt des Interesses steht das Kloster Melk, das schönste Barockkloster in Niederösterreich. Ihm sind eingängliche maßstäbliche Aufnahmen gewidmet, wie sie den ersten Bänden noch fehlten. Auch einige andere wichtigere Bauten sind damit bedacht worden. Ein sehr erfreulicher Fortschritt. Nächst Melk beansprucht das meiste Interesse die Pfarrkirche zu Loosdorf, ein einheitlicher Bau von 1587, Renaissance ohne jeglichen gotischen Nachklang, protestantische Stiftung.

Die Textbehandlung nimmt bei Melk ganz den Charakter einer Monographie an. Allein die Aktenauszüge zur Baugeschichte umfassen 53 Seiten; eine Jahr für Jahr, 1701—1749, durchgeführte Lohntabelle macht den Beschluß. Aus welchem Beispiel allein man schon entnehmen kann, um wieviel weiter dieses österreichische Inventar sich seine Ziele gesteckt hat als irgendein deutsches. Ich wiederhole aber gern aus meiner früheren Besprechung, daß es nur in der Quantität des mitgeteilten Stoffes, nicht in der sprachlichen Fassung in die Breite geht.

Die kunstgeschichtliche Einleitung ist vortrefflich, war aber hier der Ort zu so ausführlichen Erörterungen über allgemeine Stilfragen?

Man nimmt dies alles dankbar entgegen, muß sich aber sagen — wenn ich noch einmal auf den Vergleich mit dem deutschen Inventare zurückkommen darf — daß diese, wären sie nach einem ähnlichen Programm bearbeitet worden, anstatt der mindestens 200 Bände, auf die sie jetzt schon gediehen sind, mehr als das Doppelte umfassen müßten. *Dehio.*

Ausstellungen.

Drei Winter-Ausstellungen alter Bilder in London.

I. Die Ausstellung in der Grafton-Gallery 1909—1910.

Die National Loan Exhibition (die Nationale Leih-Ausstellung), arrangiert zum Zweck der Bildung eines Fonds für die National Gallerie zu Ankäufen.

Die Ausstellung war von besonderem Interesse, eine Anhäufung von Meisterwerken der großen Künstler des 16., 17., 18. Jahrhunderts. Nur wenig Mittelgut war zugelassen worden. Ein schönes Bild folgte dem anderen.

Die Italiener nahmen die erste Stelle ein, namentlich Venedig. Die Franzosen waren vortrefflich vertreten. Die Niederländer und Holländer folgten mit ihren großen Meistern, die Engländer mit Reynolds, Gainsborough. Die Spanier mit interessanten Sachen, aber ohne Bedeutendes von Velasquez.

Der »Clou« der Italiener waren die Giorgiones, resp. die diesem Meister attribuierten Bilder.

Nr. 84. Giorgione. Männliches Porträt (Hon. Edward Wood, Temple Newsam). Vollendetes Meisterwerk im Sinn des Cinquecento, lebendig, sehr ansprechend, sympathisch. Das Bild hat die Giorgione zugesprochenen Charakteristiken, das Seelenvolle, Träumerische, Sinnende; der Blick ist in die Ferne gerichtet. Sehr verschieden von dem Malteser Ritter in den Uffizien, der fast die gleiche Frisur, die gleiche Kleidung, den gleichen Ausschnitt für das Hemd vorn hat, ferner verschieden von den frühen Bildnissen Titians, dem sogenannten Parma in Wien und dem sogenannten Medici-Porträt in Hamptoncourt. Im Profil erinnert das Porträt an den Pianisten im Konzert im Pitti. Der kühle Ton, in dem das Bild gehalten ist, erhöht die Vornehmheit des Dargestellten.

Nr. 86. Tizian, männliches Porträt. (Sir Hugh Lane). Das Gegenstück, das Porträt eines jungen Mannes, Titian attribuiert, hat vielleicht noch mehr Ansprüche auf Giorgione als Autor. Hat es gleichfalls alle Qualitäten, die für Giorgione bestimmend sind, so hat es mehr Naivität, Liebenswürdigkeit und den Reiz der Jugend in der Darstellung, wenn es Nr. 84, in Vollendung der letzteren, auch nachstehen mag. Aufmerksam scheint

der Jüngling einer neben ihm stehenden Person, die zu ihm spricht, zuzuhören, Augen und Mund sind in Spannung. Wundervoll sind die Augen, die Nase und der Mund gezeichnet. Im Kolorit ist es bedeutend lebhafter wie Nr. 84, von bezaubernder Harmonie. Das Kostüm mit dem rings um den Hals liegenden Einsatz ist das in der ersten und zweiten Dekade des Cinquecento übliche. Fast alle von Raffael porträtierten Zeitgenossen, von Angelo Doni bis zu dem Zwei-Männer-Porträt in der Galerie Doria, tragen es.

Nr. 85. Giorgione, die Ehebrecherin wird vor Christus gebracht. (Glasgower Galerie.) Zwischen diesen zwei herrlichen Porträts hing das viel umstrittene Glasgower Bild, die »Adultera«. Alle drei Bilder hingen in vorzüglichem Licht, sehr günstig für den Beschauer. Justi zitiert: Cavalcaselle findet die Komposition der »Adultera mangelhaft« und repliziert darauf »diese ebenso originelle, wie wundervolle Komposition«! Daß das Glasgower Bild havariert ist, scheint sicher, denn der balanzierende, kontrapostische Kriegsmann links, der dem Beschauer den Rücken wendet und seinen rechten Fuß auf einen Stein gestellt hat, unmittelbar vor Christus, verlangt gebieterisch einen kontrapostischen Gegensatz, wie ihn das Bild in Bergamo zeigt. Kommen so künstlich arrangierte kontrapostische Figuren in Venedig vor 1510 sonst vor? Daß Christus in diesem Falle s i t z t, ist sehr absonderlich, wie oft auch Christus und die Adultera dargestellt worden sind, ich entsinne mich keines Bildes, wo das der Fall ist. Entweder Christus steht oder er schreibt die resp. berühmten Worte auf den Fußboden. Christus ist zudem die schwächste Figur der Komposition, seine Gestalt kommt aus der schweren Gewandung gar nicht hervor, sie ist nicht artikuliert. Wie ist die heftige Bewegung, mit der er den Ankläger mit seiner Rechten anfaßt, zu deuten? Selbst Justi macht sich darüber Gedanken und meint, Christus dränge den Ankläger zurück, um die Adultera besser sehen zu können. Das kann aber doch nicht richtig sein, denn Christus und die Adultera befinden sich ja vis-à-vis. Ein Freund meinte, die Adultera sei in diesem Fall gar nicht dargestellt! Daß man früher schon Bedenken über den Gegenstand hatte, zeigt das Bild in Bergamo, wo Christus durch die Strahlen um das Haupt und durch die segnende Hand deutlich als solcher bezeichnet ist. Die Adultera selber erinnert an Palma Vecchio, sie trägt das Kostüm der »Bella« in Modena. Sie scheint nicht allein geistig bedrückt, sondern sie scheint sich auch körperlich übel zu befinden. Justi meint, sie habe »etwas Unbeschreibliches im Ausdruck«! Den Zustand des Bildes findet Justi, der Wahrheit gemäß »deplorabel«, trotzdem lobt er »das wundervolle Bild« in liebenswürdigem steigendem Fortissimo! Die Farben haben nicht die Feinheit und Eigentümlichkeit Giorgiones, sie sind rauh und schwer mit Pigmenten überladen. Das kann ja Schuld des Restaurators sein! So wie das Bild jetzt ist, gefällt es mir nicht. —

Nr. 81. Giorgione, heilige Familie. (Herr R. H. Benson.) Die heilige Familie von Herrn Benson gefiel mir diesesmal weniger. (Justi findet den Zusammenklang der entzückend zarten Farben geradezu bezaubernd!) Die Farben sind eher bunt, die Ausführung zu miniaturenartig. Die Epiphanie in der National-Galerie, die zweifellos von demselben Autor ist, ist kräftiger und gesünder. — Nr. 92. Rustic Concert, Venet. Schule (Marquis von Landsdowne) ist ein geringes Stück und erinnert entfernt an Palma Vecchio. — Nr. 60. Giorgione zugeschrieben, Porträt von Giovanni Onigo (Sir Frederick Cook, Bart.) kann nicht von dem Meister sein, das Bild scheint übergangen zu sein, die Karnation ist wesentlich nachgedunkelt, seitdem ich das Bild vor zwei Jahren zuletzt in Florenz gesehen habe. — Nr. 97. Tiepolo, die Findung Moses (National Gallery Dublin). Nächst den Giorgiones war das bedeutendste italienische Bild die Findung Moses von Tiepolo. Das große Bild (2,016 3,402) nahm die ganze Rückwand des letzten Saales ein und machte durch seinen Reichtum an Figuren und seine herrlichen, kräftigen Farben, einen mächtigen, ganz überraschenden Eindruck. — Nr. 66. Raphael. Madonna und Kind (Madonna Niccolini) Nr. 70. Madonna und Kind (sogen. kleine Madonna Cowper) (Gräfin Cowper-Panshanger.) Die Gräfin Cowper hatte ihre bekannten zwei Raffaelschen Madonnen gesandt. Die sogenannte Madonna Niccolini von 1508 gefiel mir diesesmal weit besser wie früher, wegen der vorgeschrittenen Mache, der Florentiner Realismus hat den Umbrier besiegt. Die kleine Madonna kann dagegen ihr köstliches reines Sentiment geltend machen. Außerdem hatte die Gräfin ihre drei A. del Sartoschen Porträts (eine Rarität selbst in England) eingesandt. (Nr. 45. 49. 64. Andrea del Sarto). Dieselben erschienen vernachlässigt, machten wenig Effekt. Am besten gefiel mir Nr. 64, der sogenannte Fattore di San Marco wegen der bewegten Komposition.

Der Herzog von Grafton hatte seinen Seb. del Piombo, das schöne Bildnis des Kardinals Carondelet (Nr. 65) wieder gesandt. —

Herr Julius Wernher seinen Titian (Nr. 59), das Porträt des Giacomo Doria. —

Nr. 62. Andrea Salaino? Weibliche Figur. (Sir Kenneth Muir-Mackenzie.) vortreffliches Exemplar der Leonardoschen Flora, vielleicht das beste von den zehn bekannten Repliken. —

Nr. 69. Fra Filippo Lippi. Zwei Heilige. (Sir Frederick Cook.) Zwei vortreffliche Halbfiguren des großen Meisters. — Aus Herrn Bensons Besitz führe ich an: Nr. 71. C. Crivelli, Madonna und Kind. — Nr. 72. Correggio. Christus Abschied von seiner Mutter. — Nr. 78. Giovanni Bellini. Hieronymus in schöner malerischer Landschaft, wohl von Basaiti. Nr. 82. Basaiti? Porträt mit einer kleinen sehr bellinesken Landschaft. — Nr. 87. Dosso Dossi, Circe mit Landschaft. — Nr. 29. Rubens. Porträt eines unbekannten

Arztes. (Lord Lucas.) Das Bildnis eines älteren, sitzenden Mannes von fast peinlich genauer Ausführung. Der Totaleindruck war nicht besonders günstig. — Nr. 30. Rubens. Königin Tomyris mit dem Haupt des Cyrus. (Earl of Darnley.) Ein imponierendes Werk des Meisters, dem man aber kaum eine wärmere Teilnahme abgewinnen kann! Nach dem Katalog, das feinste Werk von Rubens Genius in englischem Privatbesitz. Die Hauptfiguren eigenhändig von Rubens? Weit bekannt durch den vortrefflichen Stich von Pontius. — Nr. 58. Van Dyck. Porträt of Paola Adorno, Marchesa Brignole-Sala. (Herzog von Abercorn.) Van Dyck präsentiert sich durch ein pompöses Bild der Paola Adorno in ganzer Figur in weißem Atlaskleide. In diesen Repräsentationsbildern aus seiner Genueser Zeit ist der Meister unübertrefflich. Ein anderes großes Bild aus dieser Zeit, die Marchesa Brignole-Sala mit ihrem Sohn, im Besitz von Herrn Widener und drei Bilder von Frans Hals, im Besitz von Duveen & Co. waren von den Eigentümern schon zurückgezogen worden. — Nr. 39. Rembrandt, Porträt eines Mannes. (Sir Edgar Vincent.) Porträt eines alten Mannes mit kurz abgeschnittenen Haaren, datiert 1637, ungefähr 70 Jahre alt, sitzt er in einem Lehnsessel nach rechts und sieht den Beschauer fest an. Prachtvolles Bild von schlagender lebendiger Wirkung, in herrlichem clair obscur. — Nr. 35. Rembrandt. Porträt eines Mannes mit einem Falken. (Herzog von Westminster.) Oft ausgestelltes schönes Bild, datiert 1641, in sehr flüssiger Farbe. — Nr. 51. Rembrandt, Porträt einer alten Dame. (Lady Wantage.) Oft ausgestelltes kapitales Bild von unbeschreiblicher Wirkung, datiert 1661. — Nr. 50. Vermeer van Delft. Der Soldat und das lachende Mädchen. (Mrs. Joseph.) Bekanntes Hauptbild des jetzt so hochgeschätzten Meisters. —

Von den Spaniern hebe ich hervor: Nr. 34. El Greco. Souper im Hause des Simon. (Sir Edgar Vincent.) Ein Feuerwerk von prächtigsten Farben, aber eine sehr karrikierte Gesellschaft, mit den in die Länge gezogenen Gesichtern. — Nr. 33. El Greco, die Tochter des Künstlers. (Sir John Stirling-Maxwell, Bart.) Sehr pikantes, reizvolles Bild des jungen Mädchens, besonders anziehend. —

Unter den Franzosen zeichnete sich Watteau durch feine schöne Stücke aus. Nr. 12. Watteau. Gartenszene. (Alfred de Rothschild.) Sehr ausgeführtes, vortrefflich erhaltenes Bild. — Nr. 13. Watteau, Lagerszene. (Duveen & Co.) Aus R. Kanns Sammlung, mehr Skizze, aber sehr geistreich, lebendig und amüsant. — Nr. 44. Watteau. Contre-Tanz. (Sir Hugh Lane.) Feines Stück mit hübscher Landschaft. — Nr. 17. Watteau. Pastoral. (National Gallery, Schottland.) Höchst apartes Stück, Schäfer und Schäferin ein Vogelnest examinierend, koloristisch ein Meisterwerk.

Der Clou der Franzosen waren für mich die von Herrn J. P. Heseltine aus seiner reichen Sammlung mit feinstem Geschmack ausgesuchten und

aufgestellten französischen Zeichnungen (über 130 Stück), namentlich von Claude Lorrain, Watteau, Boucher, Fragonard und fast allen anderen bedeutenden französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, eine wahre Augenweide, eine unvergleichliche Sammlung, die mit der im Louvre rivalisieren kann. —

Von den Engländern waren Reynolds und Gainsborough in bedeutenden Bildern vertreten, namentlich gefiel mir von Reynolds Nr. 15. Lord Ashburton und seine Schwester (Sir Edgar Vincent), ein großes repräsentatives Stück, wegen seiner vorzüglichen klaren Komposition und seiner koloristischen Wirkung. — Nr. 74. Meister des Bartholomäus-Altars. Kreuzabnahme. (Hon. Edward Wood.) Durch dieses sehr bedeutende Bild war die deutsche Schule vertreten, ein Bild voll von Pathos und koloristisch von großem Reiz.

Durch die räumliche Nähe der drei Winter-Ausstellungen konnte man in kurzer Zeit von einer zur anderen gelangen und fast unmittelbar Vergleiche anstellen. Das schärfte den Sinn für Qualität zuungunsten der Quantität. Für die großen Museen ist Qualität die erste Frage; obgleich alle großen Galerien überreich an Ballast sind, suchen sie, statt denselben zu vermindern, eifrig, denselben zu vermehren.

II. Die Winter-Ausstellung der Royal Academy 1910.

Quantitativ war dieselbe eine der reichsten der letzten Winter, nach dem Katalog hatte sie 230 Nummern, den größten Anteil daran hatte die Sammlung des Herrn R. H. Benson, mehr als 30 italienische Bilder derselben waren ausgestellt. Durch die große Liberalität, mit der Herr Benson seine bedeutenden Schätze wiederholt ausgestellt hat, sind dieselben allgemein bekannt geworden. Auch in Deutschland wurden sie, soviel ich weiß, wiederholt besprochen. Ich werde daher nur kurz darüber referieren und nur einzelne Bilder hervorheben.

Herrn Benson gehörten: Nr. 14. Carpaccio, eine junge Heilige lesend, ist ein sehr anmutiges Bild, das durch seine Naivität entzückt. — Nr. 15. Lorenzo Lotto, Susanna und die Alten. In der Tat ein sehr apartes Stück, mit aller Sorgfalt ausgeführt und sehr gut erhalten. Signiert und 1512 datiert. — Nr. 19. Filippino Lippi, Tobias und der Engel, scheint mir eher von Berensons Amico di Sandro. — Nr. 22. Palma Vecchio, Porträt des Malers; ich weiß nicht, worauf sich diese Attribution stützt, er sieht mir mehr wie ein Querini aus. Das Bild macht einen frischen Eindruck, ist aber etwas roh. — Nr. 29. Derselbe, Santa conversazione, bedeutendes Bild, in der Farbe für Palma Vecchio aber etwas bescheiden, vielleicht nicht ganz eigenhändig oder nicht ganz fertig. — Nr. 26. Luini, Damenbildnis, sehr

gut, im Ausdruck etwas leblos. — Nr. 27. Giovanni Bellini, Santa Conversazione, viel umstrittenes Bild. Morellis Attribution »Fr. Bissolo« wird wohl richtig sein, bedeutendes, echt venetianisches Stück. — Nr. 30. Venet. Schule, männliches Bildnis, gutes Bild, wegen des Kostümes nicht später wie etwa 1520. — Nr. 31. Leonardo-Schule. Madonna, Kind und Johannes, schönes Bild mit stimmungsvoller Landschaft, sehr mailändisch, früher Marco d'Oggiono attribuiert, was wohl richtiger. — Nr. 32. Schule von Vicenza, Madonna und Kind, sehr lebhaft und farbig, aber hart und hölzern, kurios die rechte Handhaltung. — Nr. 18. Giovanni Bellini, männl. Porträt, (Herr John Carrington), sehr frisch, gut und lebendig, aber nicht von G. Bellini. — Nr. 20. Fr. Melzi, Madonna, Kind und Johannes (Herr Humphray Ward), sehr leonardesk, sehr fein und miniaturenartig gemalt. — Nr. 21. L. Costa. Verkündigung, (J. Pierpont Morgen Esq.), sehr feines reizendes Bildchen. — Nr. 25. Giov. Bellini. Madonna, Heilige und Donator, (Charles Davis Esq.), sehr farbig, aber die Farben nicht in Harmonie. Dieselben Typen wie auf Nr. 27, aber frühere Epoche, also auch Fr. Bissolo. — Nr. 39. Veronese. Susanna und die Alten. (Herzog von Devonshire.) Schönes Bild im Ausdruck und in Farbe, eine Replik ist im Louvre. — Nr. 41. Moretto. S. Georg und der Drachen. (Earl of Wemyss.) Ist nach meiner Ansicht eher von Tintoretto. — Nr. 48. J. Carreño de Miranda. H. Catharina. (J. F. Whale Ure, Esq.) Sehr gutes Bild, ansprechend in Farbe und im Ausdruck. — Nr. 50. Unbekannt. Judith und Holofernes. (G. Bradley, Esq.) Apartes Bild, wohl italienisch. — Nr. 51. Titian. Herodias. (R. H. Benson, Esq.) Gute Replik des Originals im Pal. Doria in Rom. — Nr. 52. Tintoretto. Madonna, h. Lorenz und Cornaro Familie. (Earl of Powis.) Gutes Bild, recht venetianisch. — Nr. 53. Palma Vecchio. Laura Dianti. (W. Newall, Esq.) Das Bild ist brillant in Farbe, aber schlecht komponiert, ich glaube, daß es eher von Paris Bordone, als von Palma Vecchio ist, eine Imitation des letzteren. — Nr. 54. Bartolommeo Veneto. Madonna, Kind und Engel. (R. N. Benson, Esq.) Echtes Bild des Meisters, sehr klar in Farbe, aber grell und hart. — Nr. 55. Tintoretto. Grablegung. (Ch. Newton-Robinson, Esq.) Interessante Skizze. — Nr. 60. Holbein. Porträt of Lord Paget. (The Lord Gwydyr.) Nicht Holbein, aber interessantes Stück. — Nr. 71. N. Maes. Eine Frau pumpend. (The Lord Swaythling.) Ist nicht von Maes. — Nr. 75. Frans Hals. Hille Bobbe. (Colonel R. J. Cooper.) Spät, aber sehr frisch und lebendig. — Nr. 78. Derselbe. Junger Mann (The Earl Amherst), datiert 1630, einfaches Bild. — Nr. 82. Terburg, Porträt einer Dame und eines Herrn (Major E. H. Griffith), scheint mir eher von Netscher zu sein. — Nr. 84. G. Metsu, Das Lieblingshündchen. (Major E. H. Griffith). Sehr hübsch und graziös; die junge Dame, die an einer Nelke riecht, ist ein reizendes Wesen, mit interessantem Hintergrund.

— Nr. 89. Frans Hals. Porträt eines Bürgermeisters. (The Earl Amherst.) Sehr spät und sehr schwarz. — Nr. 92. P. Nason. Porträt einer alten Dame. (The Rev. Sir W. Hyde Parker, Br.) Bez. datiert 1630, sehr vorzügliches Porträt, in Art de Keysers. — Nr. 95. Frans Hals. Porträt einer holl. Dame. (Sir Audley D. Neeld.) Nicht Hals, sicher Verspronck, die Dame befindet sich in Umständen, sie hat ein sehr insolentes Gesicht. — Nr. 106. Holbein. Mrs. Anne Roper. (General Lord Methuen), ist wohl nur eine alte Kopie. — Nr. 113. G. Romney. Porträt W. Lawrence Jr. (Lockett Agnew, Esq.) Auffallend hübscher, feiner junger Mann. — Nr. 116. Gainsborough. Porträt des Paul Methuen. (General Lord Methuen.) Vorzügliches Porträt. — Nr. 117. Rembrandt. Der Maler und seine Frau. (Mrs. Wauchope.) Nicht Rembrandt, in Art des A. de Gelder? nicht uninteressant. — Nr. 121. Jordaens. Mann und Frau. (Herzog von Devonshire.) Großes, brillantes, imposantes Porträtstück. — Nr. 123. Rubens. Christus und Johannes als Kinder. (J. S. Murray.) Hübsches, anmutendes Bild.

Von den englischen Bildern notiere ich: Nr. 136. John Crome. Seestück. (The Viscount Jveagh.) Vorzügliche Imitation von Albert Cuyp. — Nr. 142. Hogarth. Der Dame letztes Pfand. (J. Pierpont Morgan.) Vortreffliches Bild, namentlich die mise en scène des Raumes hervorragend. — Nr. 147. G. Romney, Die Beaumont-Familie. — Nr. 152. Gainsborough. Admiral Hawkins. — Nr. 153. Wilson. Landschaft. — Nr. 160. G. Morland. Landschaft. — Nr. 162. Reynolds. Selbstporträt. — Nr. 166. Raeburn. Porträt von Joseph Bell.

Zuletzt kamen vorzügliche französische Bilder. Nr. 185. Vigée Lebrun. Selbstporträt der Künstlerin. (J. Pierpont Morgan.) — Nr. 188. Greuze. La Dévideuse. (J. Pierpont Morgan.) Sehr feines Bild von großer Delikatesse im Ton. — Nr. 190. Van Loo. Madame de Pompadour. La belle jardinière. (J. Pierpont Morgan.) Wie parfümiert, aber sehr viel Chic. — Nr. 191. Le Prince. Dame mit Hund und Maler. (Captain Heywood-Lonsdale.) Sehr anmutig. —

Die großen englischen Porträtisten und Landschafter waren in großer Zahl und in vorzüglicher Qualität vertreten.

III. Die Umbrische Ausstellung in dem Burlington Fine Arts Club 1910.

Mit Vorliebe besuche man die Ausstellungen im Burlington Club in den frühen Morgenstunden, man ist dann meistens allein oder in Gesellschaft weniger Besucher. Mit herzlicher Dankbarkeit gedenke ich der vielen glücklichen Morgenstunden, die ich hier zugebracht, und der Menge vorzüglicher Kunstgegenstände, die ich hier schon im Laufe der Zeit gesehen habe.

An Werken ersten Ranges fehlte es auch diesesmal nicht. Signorelli, acht Bilder des Meisters waren (die meisten kleinen Formats) ausgestellt, glänzte als erster Dramatiker Italiens!

Nr. 29. Signorelli. Piétà. (Sir John Stirling Maxwell.) Welches Pathos, welche Leidenschaft, welche Freiheit in der Komposition dieser Pietà. Wohl niemals ist die Pietà fern von der traditionellen Behandlung mit so wenig christlichem Sentiment gemalt worden. Männer und Weiber von gigantischem Wuchs schreiten mit unbezähmbarer Leidenschaft über die Szene oder knien um den toten Christus mit verzweifelten Geberden, die herrliche Magdalena läuft wie eine Mänade einher; ganz von Leidenschaft ergriffen, erinnert sie an die Figuren aus Botticellis letzter Zeit. Con furia komponiert ist die Predelle, con furia gemalt, mit reichem Kolorit. An dies famose Stück reicht keines der anderen. — Nr. 27. Signorelli. Fest bei Simon. (Dubliner Galerie.) Eine belebte, bedeutende, aber überfüllte Komposition. — Vortrefflich ist die bekannte Madonna Signorellis bei Herrn Benson. — Nr. 3. Piero della Francesca. Madonna mit Kind und drei Engeln. (Oxford), ist ein steifes, unerfreuliches Stück, wohl nur der Schule angehörig. — Nr. 1. Fiorenzo di Lorenzo. Madonna und Kind. (G. Salting.) sehr hübsches, anmutiges Bild. — Nr. 31. Filippino. Geburt des Täufers. (Galerie Liverpool), ausgezeichnetes kleines Stück, wird auch Fiorenzo zugeschrieben, ich möchte es eher für florentinisch halten. — Nr. 19. Perugino. Zwei Heilige. (Lady Wantage.) S. Sebastian und S. Hieronymus in stimmungsvoller Landschaft, echtes und einziges Stück des Hauptes der Schule hier. — Nr. 17. (Pinturicchio. Madonna. (Oxford) echtes, aber nicht bedeutendes Stück. — Nr. 40. Derselbe. Madonna. (Cambridge.) Vorzügliches Werk des Künstlers mit baumreicher Landschaft, die an das Hauptbild Pinturicchios in der Kapelle Bufalini in Aracoeli in Rom erinnert. — Nr. 53. Derselbe. Piétà. (Capt. Holford), echtes gutes Bild, Zeit der Sixtina-Fresken. — Nr. 5. Unbekannt. Mädchenprofil. (Capt. Holford.) Umbrisch, ich denke eher an die Schule der Romagna. Vornehmes junges Mädchen mit hochmütigem Ausdruck, sehr reizend.— Nr. 45. Gentile da Fabriano. Anbetung der Könige. (Miss Dodge). Gutes Stück, ob nicht eher florentinisch.?

Seit dem Schluß der Grafton Gallery am 26. 1. ist die kleine Madonna Raffaels der Gräfin Cowper im Burlington Club ausgestellt worden, das Bild liegt mehr, als es hängt, so daß man darauf herabsehen muß, was nicht ungünstig wirkt. Der Umbrischen Schule steht das reizende Bild noch sehr nahe. — Nr. 10. Raffael. Madonna und Kind. (Lord Northbrook). Den Vergleich mit der Madonna Lord Northbrooks, der viel umstrittenen, kann man in nächster Nähe machen. Letztere ist ein sehr anmutiges Werk. Wie die Madonna im Rahmen und in der Landschaft sitzt, ist ganz Raffael, doch steht sie in der Malerei, im Ausdruck, im Ton, in der Karnation zurück.

Der sympathische warme weizenfarbige Fleischton der Cowper-Madonna hat einem kalten örtlichen Ton Platz gemacht, auch an Feinheit und Intimität der Zeichnung steht sie zurück und namentlich aber im Ausdruck. Cavalcaselle führt die Northbrook Madonna unter Spagna auf und denkt auch an Eusebio di S. Giorgio, ich glaube, daß sie wegen der Ähnlichkeit, gerade im Fleischton, mit der Madonna in Perugia von Domenico Alfani (dem Jugendfreund Raffaels) von diesem nach einem Carton Raffaels und unter dessen Beihülfe vielleicht gemalt worden ist.

Über die ausgestellten frühen Werke Raffaels (vom Earl of Plymouth und Herrn Frederik Cook) hat Herr Dr. G. Gronau kürzlich ausführlich berichtet.

In einer großen Vitrine im Alkoven waren vorzügliche Majoliken von H. Otto Beit, Henry Oppenheimer, Col. Tipping ausgestellt.

A. von Beckerath.

Erwiderung.

Im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII (1909) S. 497—500 hatte ich ein Gedicht mitgeteilt, aus dem für mich und für viele andere [1]) zweifelsohne erging, daß der Maler Konrad Witz in Basel auch Holzplastiker gewesen sein müßte. G. Dehio hat nun in derselben Zeitschrift (1910 S. 60 Anm. 3) meine Auffassung des Gedichtes folgendermaßen kritisiert:

»Sehr wenig »wiczen« ist die in Repert. XXXII S. 497 mitgeteilte vermeintliche Entdeckung über Konrad Witz. Der Verf. hielt »wiczen« für den Eigennamen, wo es doch nur Adjektivum ist, mit der Bedeutung kundig, geschickt. Und die Erzählung ist nicht ein Stück Biographie, sondern reine Dichtung, wahrscheinlich nach einer italienischen Novelle.«

Auf den Ton dieser Kritik vermeide ich einzugehen, ich werde rein sachlich vorgehend seine Einwände völlig zu entkräften versuchen. Um meine Beweisführung für den Leser zu erleichtern, setze ich die kritischen Verse nochmals hierher (1—8):

Eyns merleins wil ich euch gewern,
Das ist war und horst ir gern,
Das in einer s t a t geschach
B e y d e m r e i n, als man jach.
Do was eyn m a l e r w i c z e n,
Der kond m o l n und s c n i c z e n,
Er was b u r g e r in eyner stat,
Der schonsten weyb er eins hat. usw.

Nehmen wir nun einmal mit Dehio an, es gäbe ein Adjektiv »wiczen« mit der Bedeutung »kundig, geschickt«, so würde der Satz ins Lateinische wörtlich übersetzt — dies, um die Konstruktion klar zu machen — so lauten: ibi erat unus pictor conscius (sapiens, intelligens), oder hochdeutsch: dort

[1]) Außer vielen mündlichen und schriftlichen Bestätigungen namhafter Fachleute wurde auf das Gedicht von Hanns Floerke, Repertor. XXXIII S. 100, sowie in seinen demnächst erscheinenden »75 Künstlernovellen der Renaissance« in einer Anmerkung zu dem Gedicht »L'agnellino dipinto« aufmerksam gemacht. Vgl. ferner: Konrad Witz als Plastiker (Basler Nachrichten 7. Dez 1909, 2. Beilage zu Nr. 334). Auch Th. Hampe nimmt nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Vöge bei einer Besprechung von Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, auf unser Gedicht Bezug (Repert. f. Kunstw. 1909 S. 186). Vgl. auch die wissenschaftliche Beilage zur Heidelberger Zeitung Nr. 9 (April 1910) Willy F. Storck: Die Malerei während des Konstanzer Konzils.

war ein Maler weise (geschickt). »Wiczen« wäre demnach ein Adjektiv im Nominativ Singularis masculini generis. Damit ist für uns gesagt, daß, wie ja auch Dehio annimmt, das betreffende Adjektiv im Nominativ singularis masculini generis »wiczen« geheißen haben müßte [2]). Demnach wäre das Adjektiv »wiczen« eine ähnliche Bildung wie z. B. die Adjektiva eichen, irden, golden usw.; es gehörte also zu den stoffbezeichnenden Adjektiven (denn andere Adjektiva auf —en im Nominativ singularis masculini generis gibt es um diese Zeit nicht. Vgl. Die Deutsche Grammatik von W. Wilmanns, zweite Abteilung: Wortbildung, 1896 S. 434 f. § 327[3]) und müßte die Bedeutung »von Witz gemacht«, »aus Witz bestehend« (wie irden = aus Erde gemacht) haben. Abgesehen davon, daß nun »Witz« auch um diese Zeit nie einen Stoff bezeichnet, sondern immer eine geistige Eigenschaft [3]) — es kann also von einem solchen Substantiv niemals ein stoffbezeichnendes Adjektiv gebildet werden [4]) — gibt es auch tatsächlich von diesem Substantiv nur das Adjektiv »wizig, witzec«, niemals aber in der ganzen Literatur ein Adjektiv »witzen«.

Damit wäre eigentlich der erste Teil der Dehioschen Beweisführung schon erledigt, doch will ich, um späteren Einwänden schon jetzt zu begegnen, zeigen, daß »wiczen« auch nicht irgendeine andere Form eines Wortes (vom Eigennamen natürlich abgesehen) sein kann. In Betracht käme jetzt einzig und allein noch das ziemlich seltene Verbum »witzen« = 1. seinen Witz anstrengen, 2. einen witzig machen, einen belehren.[5]) Der Infinitiv dieses Verbums, der genau so lautet wie das betreffende Wort an unserer Stelle, gibt keinen Sinn; übrig bliebe noch das Participium Perfecti. Dieses lautet jedoch leider nicht »wiczen«, sondern natürlicherweise »gewitzt«, »gewitzigt«. Damit sind alle Deutungsmöglichkeiten erschöpft. Ich muß also

---

[2]) Ich gehe darauf so genau ein, damit nicht jemand später auf den falschen Einwand kommt, „wiczen« sei eine Form des Adjektivs »wiz, witze« = wissend, verständig. (Vgl. Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Müller u. Zarncke, 1861 Bd. III S. 793). Wenn dieses Adjektiv gemeint wäre, könnte die Stelle nur heißen: Do was eyn maler wiz oder witze, niemals aber witzen. Gerade wie es im Hochdeutschen nie heißen könnte: Da war ein Maler weisen (!).

[3]) Witz, Witze von ahd. wizî (vgl. E. G. Graff, Vollständiger alphabetischer Index zu dem althochdeutschen Sprachschatze, 1846 I S. 1099) bedeutet bis in die Neuzeit herein Weisheit, Klugheit, Verstand, Sinn, Besinnung, erfinderisches Talent, Einsicht (vgl. Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, 1865 S. 1643 f., Müller u. Zarncke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1861 III S. 793, M. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 1878 S. 955. In Grimms Wörterbuch ist die Abteilung noch nicht erschienen.) Erst in allerneuester Zeit kam das Wort „Witz« zu der heutigen Bedeutung.

[4]) Häufig belegt ist das auch uns geläufige Wort witzig (alts. witig, wittig; angels. gevittig; ahd. wizig; mhd. witzec), die einzig mögliche Adjektivbildung von »Witz«.

[5]) Witzen (ahd. scheinbar unbezeugt) bei Müller u. Zarncke III S. 794 u. bei Sanders S. 1693 f.

darauf bestehen bleiben: Wiczen ist ein Eigenname und kann nur ein Eigenname sein.

Zu erklären wäre allenfalls noch, warum der Dichter nicht Maler »Wicz«, sondern »Wiczen« sagt. Vielleicht des Reimes wegen; doch brauche ich diesen Grund nicht einmal herbeizuziehen. Das einzige mit Namen signierte Werk des Konrad Witz ist bekanntlich der Genfer Altar. Dort zeichnet er als »Conradus Sapientis« (nicht sapiens), was völlig unserem »Wiczen« entspricht [6]). Dort ist filius, hier Sohn zu ergänzen. Beide Male ist es jedenfalls ein Genitivus der Abstammung, wie er sich noch heute in vielen deutschen Geschlechtsnamen erhalten hat.

Und nun zum zweiten Teile der Dehioschen Beweisführung. Was ich von der historischen Wahrheit des Gedichtes halte, habe ich schon in meinem ersten Aufsatze deutlich ausgesprochen: Nur die Teile des Gedichtes sind für völlig historisch zu achten, die für den eigentlichen Gang der Erzählung nichts bedeuten. Gern gebe ich zu, daß die eigentliche Erzählung mit dem Pfarrer und der Ehefrau ein viel behandelter Gegenstand in der damaligen Literatur ist und daß die Elemente dieser Erzählung von unserem Dichter einem andern Schriftsteller (wohl möglich einem italienischen) entnommen sind. Doch diese Erkenntnis ändert an dem kunsthistorischen Werte des Gedichtes gar nichts. Herr Dr. Hanns Floerke-München teilt mir darüber brieflich folgendes mit: »Dehios Ansicht ist ganz unhaltbar. Es kommt häufig vor, daß in ältere Novellenstoffe spätere historische Persönlichkeiten eingeführt werden. Die in Frage stehende Novelle geht wohl zurück auf den Fabliau: Du prestre crucefie (Montaiglon-Raynaud I, S. 194 ff., Bédier, S. 468); vgl. Morlini, Novellen in der Übersetzung von Vesselski (Perlen älterer romanischer Prosa, Bd. VII, S 316). Jedenfalls aber ist die deutsche Bearbeitung eine ganz freie und mit historischen Elementen untermischte. Die Lokalisierung der Novelle »in einer stat bey dem rein« hätte Dehio schon abhalten müssen, wiczen ganz einfach als Adjektiv zu erklären, usw.«

Den Worten Floerkes habe ich nur folgende Erwägung noch hinzuzufügen. Dehio sagt: alles ist reine Dichtung. Sehr sonderbar ist es aber dann, daß sämtliche überlieferten Züge mit dem Gedichte völlig übereinstimmen. Konrad Witz wohnte in einer Stadt am Rhein (Vers 3—5), er

---

[6]) Auch in Basler Urkunden kommt unsere Form vor. — Daß um diese Zeit der Eigenname allein nicht vorkommen könne, wie sich Dehio im Gespräch geäußert hat, ist auch nicht richtig. Ich könnte ihm aus viel früherer Zeit Hunderte von Belegen bringen. Ich nehme einige Beispiele aus der Konstanzer Chronik (Mone, Quellensammlung der badischen Landesgesch. I 1848). S. 330: Anno 1426 ward der Schatz, ein burger von Costenz, ... gefangen. S. 332: Vogt Mangold (1430).

war zweifelsohne in der Hauptsache Maler (deswegen heißt er auch in unserem Gedichte »maler wiczen«), ferner war er Bürger in Basel (Vers 7), er unterhielt eine Werkstatt mit Malern und Bildschnitzern (Vers 13 und 14), er hatte einen Bilderladen (Vers 15—18), wie derselbe deutlich im Hintergrunde des Straßburger Bildes dargestellt ist, und zwar sind dort sowohl Schnitzfiguren wie Gemälde ausgestellt. Wir sehen: die historische Überlieferung stimmt völlig mit den Angaben des Gedichtes überein; inwiefern das Gedicht demnach »reine Dichtung« ist, hätte Dehio immer noch nachzuweisen. Wir werden also mit unserem Schlusse nicht fehlgehen, wenn wir sagen: Da alle Züge, die wir im Gedicht nachzuprüfen vermochten, völlig historisch sind, liegt kein Grund vor, die eine nur teilweise historisch belegte (durch den Bilderladen auf dem Straßburger Bilde) Angabe des Gedichtes, daß der Maler Witz auch Holzplastiker war, zu bezweifeln. — Um so mehr liegt aber kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, als auch die rein stilkritische Untersuchung der Witzschen Gemälde schon lange vor der Veröffentlichung meines Gedichtes zu demselben Resultate gelangte: Konrad Witz war Plastiker. Es sei mir deshalb gestattet, an dieser Stelle einige Urteile von Kunsthistorikern wörtlich anzuführen.

August Schmarsow (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts [1430—1460]. Leipzig 1903) war einer der ersten, der mit feinem Gefühl herausfand, daß zwischen den Witzschen Gemälden und der Plastik (er riet allerdings auf die Steinplastik) starke Beziehungen vorhanden sein müßten. Zwar sprach er es nicht offen aus, daß er Witz selbst für einen Plastiker hielt, allein zwischen den Zeilen kann man diese seine Ansicht deutlich lesen. So sagt er S. 14: „Das wichtigste Merkmal innerhalb der allgemein durchaus plastischen Grundanschauung am Basler Altar des Konrad Witz ist aber gerade, wie bei Hubert v. Eycks Anteil am Genter Wunderwerk, der Zusammenhang mit der Steinskulptur.« Weiter S. 109: „In den Basler Tafeln des Konrad Witz erkannten wir die Nachahmung von Skulpturen. Die erstaunliche Fähigkeit des Malers, solche Körper in Flächenschein auszurunden, konnte nur auf einem langen und hartnäckigen Wetteifer mit dem Eindruck plastischer Werke gegen ihren Hintergrund beruhen.«

Das erlösende Wort sollte erst ein vor kurzem erschienenes Buch von Viktor Wallerstein, »Die Raumbehandlung in der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts« (Straßburg 1909) bringen. In diesem Buche wurde zum ersten Male das Wort »Holzplastik« auf Witzsche Gemäldefiguren angewandt, allerdings zog der Verf. auch noch nicht die Konsequenz, daß Witz selbst Bildschnitzer gewesen sein müßte.

S. 60: Was aber bei unsern Tafeln alles Gleichzeitige überragt, ist die staunenswerte Plastik, die fast übertriebene Rundung der Figuren.

S. 61: Durch die fast kugelartige Modellierung erreicht Witz Gestalten, die in ihrer gemessenen Bewegung statuarisch wirken.

S. 64 Anm. 1: Für Witz charakteristisch ist die wie aus einem Stück Holz geschnitzte starre und rohe Form der Hände.

S. 68: Alles ist da, um auszudrücken, daher die untersetzten Gestalten, auf welchen tief in den Schultern und wie von Holz der Kopf sitzt.

Lassen wir es mit diesen beiden Urteilen von Forschern, die sich eingehend mit Witz beschäftigten, genug sein. Wir sehen, das plastische Gefühl von Witz, das sich in seinen Gemälden offensichtlich dokumentierte, war schon längst erkannt, und derjenige, der die Witzschen Bilder und die Faltenzüge seiner Gewandfiguren (vgl. z. B. die Begegnung am goldenen Tore) eingehend studiert hat, kann und wird mir zustimmen, daß aus ihnen allein — selbst wenn wir von dem Gedichte gar nichts wüßten — auf Konrad Witz als Holzplastiker geschlossen werden muß. Ist aber Konrad Witz wirklich Plastiker gewesen [7]), so fallen damit auch die »starken prinzipiellen Bedenken Dehios gegen das Doppelkünstlertum der für die Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts maßgebenden Künstler« [8]). Übrigens war auch vorher kein Grund zu »prinzipiellen Bedenken« vorhanden. Diese würden nur dann zu Recht bestehen, wie jeder Kenner des mittelalterlichen Zunftwesens weiß, wenn Maler und Bildschnitzer in zwei verschiedenen Zünften untergebracht gewesen wären. Dies ist aber nirgends der Fall, wie es ja Dehio auch durch den interessanten Prozeß »Haider« (a. a. O. 56 f.) von neuem bestätigt. Urkundlich sind ferner eine größere Anzahl von zweifellos sicheren Belegen für die Doppelbetätigung von Künstlern vorhanden. Sollten das, was die Künstler des Durchschnitts leisten konnten, nicht noch viel mehr die ganz großen Meister leisten können? Ich glaube doch wohl. Maria Schütte hat vollständig Recht, wenn sie sagt: [9]) »Wie sich heutzutage bedeutende Maler in der Plastik versuchen und hier Großes leisten, so wird es in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts auch gewesen sein. Einzelne Künstler hat es immer gegeben, die in einer Person Maler und Bildhauer waren.«

---

7) Ein Basler Kunsthistoriker teilte mir schon vor längerer Zeit mündlich mit, daß er plastische Werke im Stile des Konrad Witz schon vor meiner Gedichtpublikation entdeckt habe.

8) Vgl. Dehio a. a. O. S. 60.

9) Vgl. Marie Schuette, Der Schwäbische Schnitzaltar (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 91. Heft 1907), S. 71 und 72.

Nachbemerkung. Der germanistische Teil meiner Beweisführung lag Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Kluge-Freiburg, einem unserer bekanntesten Autoritäten auf diesem Gebiete, vor und konnte derselbe mir erfreulicherweise in jeder Hinsicht beipflichten. Sein Urteil lautet folgendermaßen: Ein Adjektiv »wiczen« gibt es nicht. Das Adjektiv »wiz, witze« (das ich in Anm. 2 zitierte) kommt nur (was mir entgangen ist) im Althochdeutschen vor und hat mit »wiczen« nichts zu tun. Ebensowenig hat das äußerst seltene Verbum »wiczen« mit unserem »wiczen« etwas zu tun. Ein anderes Wort, von dem unsere Form »wiczen« kommen könnte, ist ihm unbekannt. Übrig bleibt also nur der Eigenname. Dieser ist, wie auch ich ausführte, ein Genitivname, wie solche schon im 13. Jahrhundert vorkommen (vgl. Socin, Mittelhochdeutsches Namenbuch).

Ferner macht er auf das in Vers 26 stehende Wort »kon« aufmerksam, das im 15. Jahrhundert nur im bayrischen und schwäbischen Sprachgebiet bezeugt ist, was einen wichtigen Schluß auf den Dichter zuläßt.

Damit scheint mir die Streitfrage erledigt, und ich überlasse es ruhig dem Urteile der übrigen Fachgenossen, ob meine Gedichtpublikation »witzen« (in Dehioschem Sinne) war oder nicht. *Helmuth Th. Boßert.*

DOKUMENTE DES FORTSCHRITTS
INTERNATIONALE REVUE

JÄHRLICH 11 HEFTE
JAHRG. 10 M. EINZELHEFT 1 M.
HERAUSGEBER PROF. RODOLPHE BRODA-PARIS
STÄNDIGE MITARBEITER U. A. PROF. LAMPRECHT, PROF. SOMBART, FRED PASSY, SIR CHARLES DILKE, GRAF PAUL VON HOENSBROECH, ED. BERNSTEIN
PROBEHEFT GRATIS

VERLEGT BEI GEORG REIMER: BERLIN

Karl J. Trübner, Verlag, Straßburg i. Els.

Der Helm von Baldenheim

und

die verwandten Helme des frühen Mittelalters

von **Rudolf Henning**

Mit 10 Tafeln und 36 Abbildungen im Text
Lex.-8°. 92 Seiten. 1907. Mk. 6.—

. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
G. m. b. H., Berlin W. 35

Der Raritätenbetrug

Von **Dr. Hanns Groß**
Professor des Strafrechts an der Universität Czernowitz

Gr. 8°.

Preis 6 M., geb. in Leinen 7 M.

Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie

Textausgabe mit Anmerkungen
und Sachregister von

Justizrat Dr. Ludwig Fuld
Rechtsanwalt in Mainz.

Taschenformat. Geb. in Ganzleinen 1 M.

Das Unzüchtige und die Kunst

Eine juristische Studie
für Juristen und Nichtjuristen

von **Dr. Johann Lazarus**
Landgerichtsrat a. D.

1909. Gr. 8°. Preis 3.50 M.

Georg Reimer Verlag Berlin W. 35

Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans

Ein Beitrag zur Geschichte
der deutschen Keramik

von

Dr. Ernst Zimmermann

Mit einer Farbentafel und 111 Abbildungen
Preis geheftet 20 M., elegant gebunden 22 M.

Das Fürstenberger Porzellan

geschildert von **Christian Scherer**

Mit Titelbild und 179 Abbildungen
Geheftet 18 M., gebunden 20 M.

Zu kaufen gesucht:

Repertorium f. Kunstwissenschaft Bd. 1—13.
1875—99. Offert. sub **L. A. 3504** beförd.
Rudolf Mosse, Leipzig.

INHALT.

Seite

Die Gemäldegalerie der Brera in Mailand. (Aus Anlaß des neuen Katalogs). Von *Emil Jacobsen* 197

Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien. Von *Hermann Voß* 212

Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292—1591). Von *Willy Scheffler* 222

Drei neue Miniaturisten-Namen des XV. Jahrhunderts. Von Lic. *Hans Vollmer*. Mit 4 Abbildungen 233

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467. Von *Albert Gümbel* 239

Grünewald-Bibliographie (1531—1909). Von *Gottfried Müller* 254

Literaturbericht.

Fritz Burger. Die Villen des Andrea Palladio. *H. Wölfflin* 266

Das Bruchsaler Schloß. *Dehio* 267

Walther Weibel. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. *Hugo Schmerber* 271

Trifon Trapesnikoff. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des 15. Jahrhunderts Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero. *Hanns Schulze* 272

E. Durand-Gréville. Hubert et Jean van Eyck. *Friedländer* 275

Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk. *Dehio* 276

Ausstellungen.

Drei Winter-Ausstellungen alter Bilder in London. — I. Die Ausstellung in der Grafton-Gallery 1909—1910. — II. Die Winter-Ausstellung der Royal Academy 1910. — III. Die Umbrische Ausstellung in dem Burlington Fine Arts Club 1910. *A. v. Beckerath* 278

Erwiderung. *Helmuth Th. Boßert* 287

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.